UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

MAX: 040 / 801 185

LUIS HERMAN

# SCENARIO ZA FILM I TELEVIZIJU

BEOGRAD 1976.

# SADRŽAJ


11 PREDGOVOR

1 — DRAMATURGIJA

15 SCENARIO. Pisac scenarija; šta je to potrebno.

18 ISTORIJSKA PODLOGA

19 DANAŠNJI NAČIN RADA ZA PROIZVODNJU

21 VRSTA SCENARIJA

22 PRE NEGO ŠTO POČNEMO

24 IDEJA ZA PRIČU. Beležnica; izbor ideja; razvoj ideje; besplatne ideje; izmena ideje; razrada ideje po zadatku; ideje se rađaju; sama ideja nije dovoljna.

27 SKICIRANJE TEME. Podloga radnje: rezime prvog dela; drugi deo — razvoj događaja; treći deo — rasplet; piši za stručnjake; imena su važna; izbegavajte klišea kod imena.

31 SINOPSIS. Karakterizacija; sve su mačke — sive; složeni likovi kao izvor sukoba; marionete nisu ljudi; koja je priča iskonstruisana; sukob postignut suprotstavljanjem; problemi stvaraju sukobe; verodostojni problemi; univerzalnost; intenzitet problema; dosje ličnosti.

35 ZAPLET NASUPROT LIČNOSTI. Zaplet i ličnosti; šta je zaplet; ni početka ni kraja; i sa krizama oprezno.

36 VRSTE ZAPLETA. Ljubavni zaplet; zaplet uspeha; Pepeljuga; trougao; povratak; osveta; preobražaj; žrtvovanje; porodični zaplet.

38 OCRTAVANJE SPOREDNIH LIKOVA. Sporedni likovi su takođe ljudi.

39 SPOREDNE NITI RADNJE. Utkana sporedna nit; sporedna radnja kao predah; glavne ličnosti nasurpot sporednim; brižljivo slikanje sporednih ličnosti; slabost za sporedne ličnosti.

40 DRAMSKE VREDNOSTI. Akcija treba da bude motivisana; snažna dramatičnost; dilema; jedinstvo strukture; pravolinijski tok priče; sažeta poruka.

42 NAPETOST. Za koga da navijamo; pisac treba da piše, a ne da sažima sadržaj u telegrafske poruke; dokle da se skriva rasplet; svođenje računa; trikovi za postizanje napetosti; borba za vreme.

45 TRKA. Vrhunac kretanja; sveopšta primena; trka u vesternu; trka u komediji; trka na život i smrt; trka se stvara; dijalog opterećuje trku; napeta trka; zvučni efekti trke; pravac trke; u trci je sve moguće; trka treba da bude slikovita.

49 SERIJSKI FILMOVI
52 VESTERNI
53 NAGLI OBRTI. I obrti su deo radnje; obrti raspoloženja.
55 KLJUČNI PODATAK. Ključni podatak treba saopštiti pažljivo; objašnjenje utkano u priču; ključni podatak ne sme da saopšti celu poruku; pažljivo oblikujte ključni podatak; osnovnu ideju treba objasniti.
56 STALNA UZREČICA ILI »CAKA«. Ličnost i komika; završni potez pri upotrebi stalne uzrečice ili »cake«; »caka« kao element priče; »caka« kao prelaz; rekvizite za »caku«.
58 KOMIČNO KAO RELAKSACIJA. Zašto baš komično; relaksacija treba da proističe iz priče; relaksaciju nose sporedni likovi; prirodna reakcija; relaksacija bez komike.
59 HUMOR. Važne su dosetke; bolji je humor u slikama; ne fabrikujte humor; živi ljudi — pravi humor.
61 RETROSPEKCIJA. Retrospekcija usporava radnju; retrospekcija razibja napetost; retrospekcija kida nit radnje; retrospekcija se isplati; retrospekcija kao prelaz; retrospekcijom se treba koristiti umereno; pričajte od početka; retrospekcija u retrospekciji; komplikovano ali nepotrebno.
64 PONAVLJANJE. Karakterne crte; činjenice i brojke; izbegavajte nepotrebne rekapitulacije; primenjujte pretapanja; sažimajte ponavljanja; kada je ponavljanje neizbežno?
66 BRZE PROMENE SITUACIJE. Vreme je osnova svega; radnja nasuprot likovima; činjenice nisu dovoljne; izmena osnovne ideje; dramski motivisana promena.
67 REALNOST. Svuda prisutna kamera; nelakirana stvarnost; i najsitnije pojedinosti su važne; vernost dijaloga; nije realnost sve što se snimi; ne lakirajte; jedino rešenje je kompromis.
69 POLUDOKUMENTARNI FILMOVI
73 FANTAZIJA
75 PRAZNINA U PRIČI
76 SREĆAN ZAVRŠETAK NASUPROT NESREĆNOM
78 SCENARIO

## 2 — FILMSKI JEZIK

81 KADAR
84 OPŠTI PLAN (ŠIROKI TOTAL)
86 TOTAL
86 ŠIRI SREDNJI PLAN (AMERIKEN)
87 SREDNJI PLAN
87 KRUPNI PLAN
88 BLIŽI KRUPNI PLAN
89 DETALJ
89 SASVIM KRUPNI DETALJ (INSERT)
90 KADAR U POKRETU
90 ŠVENK. Pratite samo radnju; praćenje ulaska i izlaska; opravdani švenk; švenk koji otkriva; švenk koji objašnjava; švenk od srednjeg do krupnog plana; švenk koji otkriva reakciju; subjektivni švenk; ni sa švenkom ne treba preterivati; švenk u skokovima; švenk kao prelaz; izbegavajte kontrašvenk; švenk gore-dole.
96 UPOTREBA DOLI-KRANA. Kadrovi u pokretu; doli ili rez; doli unazad; doli kao prelazni kadar; doli nas vraća na mesto događaja; doli-kran ili švenk; kineski doli — kružni pokret doli-kranom.
99 UGAO SNIMANJA. Normalni ugao; donji rakurs; gornji rakurs; iskrivljeni rakurs; pecaljka za kameru; izbegavajte zloupotrebu neobičnih rakursa; rakurs doprinosi zauzimanju stava; menjanje rakursa; suprotni uglovi snimanja; suprotna pozicija kamere kao sredstvo za otkrivanje detalja; uglovi za snimanje dijaloga; uglovi za snimanje radnje.
105 UBAČENI KADROVI. Opravdanost ubačenih kadrova; povezani u bačeni kadrovi; nepovezani ubačeni kadrovi; pravac radnje; ubačeni kadrovi kao komentar; kadrovi ubačeni radi smanjivanja napetosti; ubačeni kadrovi kao poenta; kadrovi ubačeni radi kondenzovanja vremena.
109 NAGOVEŠTAVANJE. Kadrovi reagovanja; nagoveštaj smrti; stvaranje atmosfere.
110 KONDENZOVANJE VREMENA. Šta je kondenzovanje; kako se treba koristiti kondenzovanjem vremena; kondenzovanje vremena pretapanjem; kondenzovanje vremena brisanjem slike slikom; kondenzovanje vremena usporava radnju; dajte vremenske okvire radnje; izbegavajte uobičajene načine kondenzovanja radnje; uobičajeni način neka posluži samo kao polazna tačka; kondenzovanje vremena mora da ima veze sa likovima; za malo kondenzovanje vremena koristite se montažom; kondenzovanje vremena objašnjeno dijalogom; kondenzovanje treba da bude realistično.
115 PRELAZI. Prelazi povezuju radnju; kontinuitet od kadra do kadra; prelaz između sekvenci; prelaz rezom; rez za stvaranje napetosti; prelaz kada slika briše sliku; razrađeni prelazi; razrađeni prelazi kao rasplet; razvlačenje je nepotrebno; prelaz pomoću dijaloga; pretapanja sa istog na isti plan; opravdanost pretapanja slike na sličnu sliku; pretapanje na natpis; pretapanje na simbol ili mesto radnje; natpis koji objašnjava; nepotrebni natpisi; prelaz sa zatvaranjem i otvaranjem kadra; kretanje kao prelaz; zvučni efekti kao prelaz; povezivanje različitih scena; slični zvuci kao prelaz; zvučni i vizuelni prelazi; prelaz u vidu pismene poruke; normalni tok radnje kao prelaz.
123 MONTAŽA. Montaža direktnim rezom — vezivanje kadra na kadar; montaža pretapanjem; montažom se štedi; montažom sažimamo istorijske događaje; montaža putem brisanja slike slikom; montaža sa duplom ekspozicijom; montaža radi kondenzovanja vremena; montaža kojom se iznose podaci; montaža koja predstavlja simbole; montažu ne treba zloupotrebljavati.
126 OPTIČKI EFEKTI. Pretapanja; pretapanja radi kondenzovanja vremena; pretapanja u neoštro; brisanje slike slikom; postepena brisanje slike; brisanje specijalnim efektima; zatamnjenje — odtamnjenje.
129 POSEBNI EFEKTI. Trikovi; trikovi pomoću kamere; rir-projekcija.

## 3 — PISANJE SCENARIJA

137 PISANJE SCENARIJA
137 LITERARNI SCENARIO
139 KNJIGA SNIMANJA
143 DAKLE, TO POČINJE OVAKO ... S neba pa u rebra; treba li da počnemo sasvim polako; treba li da radnju postepeno razvijamo.
146 RAZVIJANJE RADNJE. Osećanje za film; dramski postupak; značaj uzroka i posledice; značaj detalja.
148 RAZRADA KOMPONENATA. Neka vam kontinuitet bude cilj; događaji treba da se nižu; dužina scena je važna; pazite na ritam; odnos komponenata.
150 KORIŠĆENJE PLANOVA. Progresija veličine plana; suprotstavljanje planova; ponavljanje planova.

150 KORIŠĆENJE RAKURSA. Progresija rakursa; suprotstavljanje rakursa; ponavljanje rakursa.
151 POKRETI KAMERE. Progresija pokreta kamere; suprotstavljanje pokreta kamere; ponavljanje pokreta kamere.
151 TEMPO. Progresivni tempo; suprotstavljeni ili kontrastni tempo; ponovljeni tempo; metod u primeni tempa; postizanje ritma.
152 TEMPO I RITAM. Tempo znači odmeravanje, ... a ritam je tok; dajte detalje.
154 PISANJE DIJALOGA. Razvoj radnje putem dijaloga; slika je važnija od reči; govor odaje obrazovanje; govor odaje zanimanje; govor odaje osećanja; tempo.
156 KLIŠEI U GOVORU. Krasnorečivost se ne preporučuje; klišea treba upotrebljavati, ali za opis lika; gegovi guše karakteristične crte lika; klišei za komediju.
157 DIJALEKTI
159 DIJALOZI NA STRANOM JEZIKU
162 ŠLAGVORT. Ponavljanje samo jedne reči; ponavljanje cele rečenice.
165 DUŽINA REPLIKE. Dužina replike određuje tempo.
166 TOK SVESTI. Sa tokom svesti ne treba preterivati; sećanja.
167 MONOLOG. Monolog treba da bude motivisan.
167 ŽIVOTNOST DIJALOGA. Kompromis sa stvarnošću; selektivnost dijaloga; gramatički pogrešan dijalog; koristite se kolokvijalnim rečenicama; podtekst; napomena za podtekst treba da se napiše; napomenu treba pisati samo kada je neophodna.
169 DIJALOG SA LIČNOŠĆU VAN KADRA
170 INTERPUNKCIJA U PISANJU DIJALOGA. Čitanje interpunkcije u glumi.
171 POŠTAPALICE
171 REVIZIJA DIJALOGA. Pretrpanost dijaloga; ponavljanje; dužina dijaloga; rimovanje; slogovna monotonija; dosetke za lomljenje jezika.
172 DIJALOG PREKO TELEFONA. U istom filmu — isti metod.
175 MONTAŽA DIJALOGA
176 OPIS KRETANJA LIČNOSTI. Potrebno je da se podrobno opiše svaka radnja; neka scenarist proba da odglumi svaku radnju; uputstva treba da budu u sadašnjem vremenu; prilog vremena sadašnjeg; radnja dolazi pre govora; zakasnela reagovanja; ulasci i izlasci; radnje koje se ukrštaju; postupci dece; mogućnosti dece; uputsvta za rad sa životinjama.
181 FINANSIJSKI PLAN FILMA. Atmosferske prilike u jeftinim filmovima; neka scenarist razgleda fundus; male izmene dekora; korišćenje uglova prostorija; stepeništa treba izbegavati; korišćenje arhivskog materijala; snimanja na terenu treba ograničiti; štednja na dijalozima; kako da ograničimo broj glumaca.
184 VERBALNI KLIŠEI. Nervni slom; ime kao nagoveštaj; ime mesta kao nagoveštaj.
186 KLIŠEI REKVIZITE. Pidžama; dugačke gaće; ček; cigarete.
187 GLEDANJEM SE UČI. Posmatranje sopstvenog filma; posmatranje tuđeg filma.
189 REKVIZITA. Rekvizita za pantomimu; rekvizita kao deo lika; rekvizita koja pomaže glumcu; scenarist treba da opiše rekvizitu; rekvizita za decu; rekvizita za napetost; rekvizita kao simbol; funkcionalna rekvizita; ogledala.
192 SUBJEKTIVNA KAMERA
194 USLOVNOSTI
194 KOMPOZICIJA. Definicija kompozicije; tri elementa kompozicije; analiza osećanja i sadržaja; koje raspoloženje preovlađuje; jednostavnost; privlačna moć starog; uprošćavanje oblika; raznolikost.
197 RAVNOTEŽA. Ekscentrična ravnoteža; iz donjeg levog u gornji desni ugao; važna je dubina kadra; prednji plan i dubina.
198 KOMPOZICIJA POKRETA. Kretanja u pozadini treba ograničiti.
198 DINAMIČKA SIMETRIJA. Dinamička simetrija iz donjeg rakursa; dinamička simetrija uz pomoć dekora; statični krupni plan sa dinamičkom simetrijom.
199 VELIKE SCENE — EPIFANIJE
201 SIMBOLIKA
204 VERODOSTOJNOST PODATAKA. Izbegavajte navođenje godina; izbegavajte dosetke koje nose pečat vremena.
205 ZVUK. Scenarist treba da upozna mogućnosti snimanja zvuka; selektivnost; zvuk treba da se objasni; zvuk van kadra; zvučne sekvence; zvukom se nadoknađuje vreme; zvuk kao sećanje; prelaz pomoću zvuka; lajtmotiv; trodimenzionalni zvuk; izbegavajte zvuk po porudžbini; zvuk kao vrhunac drame; jačina zvuka; porast jačine zvuka; zvučni filtri; telefonski filtri; eho-soba; sonovoks; i zvukom se štedi.
210 MUZIKA. Muzika kao deo priče; opisna (radna) muzika; izbegavajte poznate melodije; funkcija opisne muzike; muzički simbol; muzički nagoveštaj; muzika pojačava utisak; muzički lajtmotiv; psihološka muzika; dramska muzika; muzika u scenama jurnjave; muzika koja stvara atmosferu; muzika koja pomaže razvoj radnje; muzika kao prelaz; muzika kao pomoćno sredstvo; muzika koja komentariše; muzika umesto dijaloga.
215 FORMAT TEKSTA SCENARIJA
220 NAPOMENA PREVODIOCA

# PREDGOVOR

Ova knjiga predstavlja praktičan priručnik za pisanje scenarija. Njena namena je da izloži pravila, dâ predloge i opiše ono što se u praksi koristi, a može da se primeni na pisanje scenarija za film i televiziju.

Sve ono što važi za proizvodnju filmova namenjenih bioskopskoj dvorani odnosi se i na televiziju, tj. filmove za televiziju, pogotovu televizijsku dramu.

Televizijska drama koja se snima kao film razlikuje se od filma uglavnom po obimu scenarija, pa prema tome i po dužini trajanja filma. Ta razlika uočljiva je do te mere da se film koji je snimljen za prikazivanje u bioskopu, i traje devedeset minuta, ne može nikako skratiti za prikazivanje na televiziji, a da mu se kvalitet bitno ne pogorša.

Kada se to ipak uradi — a radi se sve češće, jer filmska studija obrađuju stare filmove za prikazivanje na televiziji — rezultat predstavlja sakaćenje umetnosti.

Pri tom bi se nagli montažni skokovi, ne samo slike već i dijaloga i muzike, na žalost pre mogli nazvati pravilom nego slučajem. Likovi koji su iz filma ispali jer su isečene početne scene, odjednom se na tajanstven način pojavljuju i isto tako iščezavaju. Ponekad se uopšte i ne pojave, ali se o njima negde u filmu govori uprkos činjenici da ih televizijski gledalac nije ni upoznao, jer su, bar što se njega tiče, svoje postojanje završili u hrpi odbačenog materijala na podu televizijske montaže.

Sve ovo nas dovodi samo do jednog zaključka: skraćeni bioskopski film ne može uspešno da se prilagodi dužini koju zahteva prikazivanje na televiziji. Postaje sve jasnije da je jedini oblik filma koji se može uspešno prikazivati na televiziji onaj koji je snimljen za televiziju.

Sve što je u ovoj knjizi rečeno o izradi dugometražnih igranih filmova može da se primeni i na igrani film za televiziju. Postoji veoma mali broj izuzetaka gde to nije moguće, ali su u tekstu uza sve te izuzetke stavljene napomene.

Nekada je, na primer, total predstavljao nešto čemu u televizijskom filmu nije bilo mesta. Za to je postojao i razlog. Ranije je ekran prosečnog televizijskog prijemnika bio mnogo manji nego što je to danas. Na takvom prijemniku, ljudi su se u totalu jedva primećivali. Promene u veličini ekrana dovele su i do promene pravila o korišćenju plana kadrova koji će se upotrebiti. Sada već možemo tvrditi da je scenario za televizijski film isti kao i scenario za igrani film namenjen bioskopima.

Pored igranih filmova holivudskog tipa, i drugi filmovi zahtevaju pisanje scenarija. Tu su dokumentarni, reklamni, obrazovni i stručni filmovi. Za sve njih važe neki osnovni zajednički postupci, ali zato svaki od njih zahteva i neka znanja koja bi trebalo obraditi u posebnoj knjizi. Prema tome, težište u ovoj knjizi biće na pravilima za pisanje scenarija za igrane filmove namenjene prikazivanju u bioskopskoj sali i scenarija za televizijske filmove sa dramskom podlogom.

Postupci koji se ovde iznose predstavljaju iskustvo koje je stečeno i razvilo se tokom dužeg vremena i postalo kao neka vrsta filmske gramatike. U tom pogledu opisani način rada predstavlja skup trenutno čvrstih pravila čije je poštovanje uslov za stvaranje prihvatljivog filma.

Ipak, slepo pridržavanje ma kakvih pravila dovodi do loših rezultata.

Pravila ovde nisu data u toj nameri. Slobodan i stvaralački duh ne priznaje ograničenja.

Za njega su pravila izazov da se kršenjem propisanog stvori nešto sveže i slobodno. Zato pravila u ovoj knjizi treba da posluže kao putokaz ili odskočna daska za stvaralačke poduhvate.

Veći deo ovih pravila treba da se posmatra sa rezervom. Ona su tu tek da označe put. Svako udaljavanje od njih odvešće onog ko je sposoban do originalnih i maštovitih ostvarenja.

Luis Herman

# Odeljak prvi

# DRAMATURGIJA

# Scenario

Filmski scenario je pismeni sastav koji reditelju filma služi kao neka vrsta radnog uputstva. Prema tom uputstvu reditelj snima nizove slika — sekvenci. Kada se te sekvence povežu i kada im se dodaju zvučni efekti i odgovarajuća muzika, dobija se film.

Za razliku od pozorišnog komada ili romana, filmski scenario nikada nije postao literarno delo. Kao plan u arhitekturi, i on je samo faza kroz koju delo mora proći da bi dostiglo svoj konačni oblik.

Položaj pisca filmskog scenarija u Holivudu ne može se uporediti sa položajem ostalih pisaca zabavnih dela. Dramski pisci obično na sceni vide svoja dela, i u pogledu teksta i u pogledu izvođenja, skoro sasvim u onom obliku u kakvom su ih napisali, sem ako se ne pozove stručnjak da nešto dotera. Pisac feljtona retko nailazi na krupnije izdavačeve izmene. Romanopiscu retko nalažu da nešto korenitije menja. Ni piscima tekstova za radio urednici ne unose značajne promene u ono što su napisali. Ali ono što bi trebalo da predstavlja autorsko delo pisca scenarija u Holivudu retko, ili nikada, ne stigne na ekran bez izmena.

Za ovo postoji mnogo razloga. Snimanje filma je kolektivni rad. Za taj posao potreban je stvaralački rad više srodnih umetnosti i zanata, kao što su gluma, fotografija, arhitektura, scenografija, kostimi, unutrašnja dekoracija i mnoge druge, a sve su one neophodne i nezamenljive u stvaranju jednog filmskog dela.

Da bi se dobila neka predstava o tome koje su sve vrste rada potrebne za snimanje jednog filma, pobrojaćemo šta se videlo jednom prilikom u ateljeu kada je sniman film »Oštrica brijača« po romanu Somerseta Moma (Somerset Maugham). Bili su tu, pored reditelja, njegova dva asistenta, glumaca i njihovih zamenika, još glavni rasvetljivač i njegovi asistenti, direktor fotografije sa dva pomoćnika, kamerman, majstor krana, farmajstor, vođa snimanja sa pet pomoćnika, sekretar režije, četiri rasvetljivača, reditelj dijaloga, direktor filma, šef propagande, scenski majstor, izvođač specijalnih efekata, tonski snimatelj i njegov pomoćnik, stručnjak za tonske efekte, stručnjak za tonsku tehniku, rekviziter sa pomoćnicima, dva šminkera, frizer, dva garderobera i fotograf.

Obratite pažnju na činjenicu da pisac scenarija nije tu bio prisutan. Prisutni su bili samo oni koji su stvarno imali posla na mestu snimanja. Ovde ne pominjemo stotine onih čiji je rad uložen u mnoge druge faze stvaranja filma — od scenografa pa do čoveka koji će da počisti atelje pošto se scena snimi i dekor ukloni. Čak i kada se snima jeftina drama za televiziju, u najmljenom studiju i sa iznajmljenim osobljem koje tu radi stalno za platu, broj ljudi

Videli smo da napisan scenario zahteva još mnogo dodatnog rada i talenata, ali to nije jedina razlika između scenarija i drugih vrsta književnog stvaralaštva. Postoje i druge, i to značajne, razlike.

Roman (skoro uvek) i drama (vrlo često) pišu se direktno za publiku. Pisac scenarija, nasuprot tome, piše u stvari niz uputstava za reditelja, glumce, snimatelje i sve one druge radnike koji učestvuju u snimanju jednog filma. Zato se scenario nikada ne piše za čitanje. Zato je tako malo scenarija objavljeno. A kada se objave, iz njih se najčešće brišu uputstva za kameru i glumce.

Pri procenjivanju scenarija nije toliko važno kako on zvuči kada se čita, već koliko efektno opisuje scene koje treba da se snime, dijaloge koji treba da se čuju i radnje koje treba da se izvedu. Iz tog razloga toliko romanopisaca i dramatičara pretrpi neuspeh kada ih pozovu u Holivud da napišu scenario. Ono što oni napišu divno je za čitanje. Njihovi dijalozi, opširni kao u romanima, imaju u sebi žara, osećanja i istinitosti. Opisi ličnosti, njihovih postupaka i motivacija zaista su vešti i prijatni za čitanje.

Ali ako se ne uzme iskusan pisac scenarija, koji će to stručno da uobliči, takav scenario će dati obično vrlo loš film. Sa tonske trake, onaj lepi dijalog zvučaće beskrvno i obično. Opširni opisi ponašanja ličnosti, dok stignu do glumca, razvodniće se potpuno. A nestručna uputstva, namenjena kameri, ni reditelju neće da znače mnogo, pa će on, kao i obično, iskoristiti svoje pravo i snimati scene onako kako on misli da je najbolje.

Iz svega ovoga proizlazi da dobar romanopisac ne mora obavezno da bude i pisac scenarija koji bi bili prihvatljivi za snimanje i dobro izgledali kada se snime.

**Pisac scenarija.** Pre svega treba napomenuti da to što jedan pisac radi u nekom holivudskom ili televizijskom studiju kao pisac scenarija ne znači obavezno da se on baš time i bavi. Na spisku članova Udruženja scenarista u Holivudu nalazi se preko hiljadu i po pisaca, ali manje od jedne četvrtine stvarno piše scenarija.

Mnogi od njih su tu zato što daju ideje za buduće filmove. Pored njih postoje i takvi koji se specijalizuju za stvaranje »situacije«, tj. onoga što bi oživelo radnju i dijalog. Sem njih, tu su i oni koji dodaju »gegove« — smešne situacije ili šale u dijalogu. I, na kraju, tu su oni koji će da uobliče delo, da preraspodele scene i dijaloge, doteraju slabija mesta, oduzmu ili dodaju po neku scenu ili deo teksta, pojačaju radnju i ubrzaju njen tok.

Ali najveći deo pisaca scenarija, ne ovih koje smo maločas pomenuli, piše ključne scene, ne ulazeći u to iz kog ugla i koji plan će kamera da snima.

**Šta je potrebno?** Pre svega, scenarist mora umeti da piše — da izrazi ideje jasnim, pogodnim rečima. Zatim, treba da ima stvaralačku maštu. Mora biti u stanju da prepozna pravu dramatsku materiju. Mora umeti da ispriča priču. Mora da poznaje tehniku koja priči daje efektan početak, zanimljiv razvoj i odgovarajući kraj. Mora da poseduje i razvija moć neprestanog posmatranja. On treba takođe da bude u stanju da u sebi vidi ličnosti, situacije i obrte koje će rečima opisati u scenariju. Što je još važnije, treba da zna kako da poveže spoljašnje, fizičke odlike i delovanja s unutrašnjim emocionalnim podsticajima i kako da ih prirodno uklopi u scenario, da psihološka opravdanja ne bi bila usiljena, što znači neuverljiva.

Pored fotografskog oka, dobar scenarist mora da ima i mikrofonsko uvo. Mora umeti da reprodukuje govor koji je za datu situaciju i pravi i životni, a istovremeno najkarakterističniji za određeni lik.

Osim toga, treba da zna kako se upotrebljavaju zvučni efekti za stvaranje situacije, za pojačavanje dramskog utiska, što je često neophodno za potrebe same priče ili za prelaze u njoj.

Naravno, sve što je ovde rečeno ne odnosi se samo na filmskog scenaristu. I pisac drama za radio ili pozorišni pisac mora da zna skoro sve ovo, a romanopisac ponešto. Ali filmski scenarist mora da ima veoma razvijeno vizuelno osećanje. Mora da ima sposobnost »viđenja« u najvišoj meri. Mora biti u stanju da VIDI ideju u slikama, a ne da je posmatra kao pismeni sastav dat lepim jezikom, rečito i duhovito, a u stvari statično.

U jednom nedavno snimljenom britanskom filmu u boji kijanje je predstavljeno sa nekoliko ružičastih umontiranih kvadrata posutih bleštavim varnicama. Neko — pisac, reditelj ili producent — smatrao je da će kijanje biti efikasnije ako se ovako grafički predstavi. Iako željeni efekat nije u potpunosti postignut, ipak je dobro što je neko i to pokušao.

Pošto piše za film, scenarist treba da ima na umu prvenstveno pokret. Priča mora da teče sporo ili brzo, sve u zavisnosti od prirode onoga što se kazuje. Dijalog takođe treba da ima svoj tok. On treba da izražava prirodu osnovnog toka radnje, dakle opet sporo ili brzo, uvek u zavisnosti od tempa koji treba da ima cela priča, ali svakako mora da bude živ. Ličnosti treba da se kreću tako da u svakom kadru ima dovoljno fizičke radnje koja će opravdati da taj kadar uđe u film. Sem toga, scenarist mora umeti da raspodeli radnju po kadrovima u nizu za jednu scenu, tako da se u fotografskom smislu dobije uvek rastući niz kadrova. Istovremeno, ova progresija kretanja treba da poveže rastući niz scena u delove filma i zatim u film kao celinu. Veliki deo ovog kretanja treba da ostvare reditelj i montažer. Ipak, osnovu mora dati pisac scenarija. Ovo progresivno kretanje mora da se oseti i u rastu ličnosti, pre svega kroz elemente njihovog unutrašnjeg razvoja. Postizanje ovih faktora kretanja zahteva da se složena filmska tehnika temeljno poznaje. Ono zahteva da se zna kako se koji kadar snima, pod kojim uglom i sa koje daljine. Zahteva i poznavanje optičkih efekata, kao što su pretapanje i maska »slika briše sliku«, što je efektan način da se

prelazi iz scene u scenu ili iz sekvence u sekvencu. Zatim, ono zahteva da se zna kako se upotrebljavaju sve one alatke bez kojih se filmski zanat ne može zamisliti.

## Istorijska podloga

Nekada davno, ta posebna znanja o snimanju filmova nisu bila potrebna. Dok je film bio u povoju, snimatelj je bio sve — onaj koji izmišlja priču, scenarist, reditelj i montažer. Baš sve!

Vremenom, potražnja za filmovima postajala je sve veća, a snimateljski posao sve naporniji, pa je on tako morao da neke od svojih nadležnosti poveri drugima. Ipak, još neko vreme ostala je njegova dužnost da vodi tok priče, jer niko nije smatrao da je potrebno pisati formalan filmski scenario. U ono vreme snimalo se »iz rukava« — na licu mesta.

Sledeći korak napravljen je kada su počeli da pozivaju pisce vodvilja ili komičare da za kamermana napišu niz smešnih situacija, a ovaj bi ih onda snimao. Nedugo zatim, od kamermana se počelo tražiti da napiše »titlove« koji su u nemom filmu pružali minimum dijaloga i opisnih komentara. Većina ih je bila tipa »svanulo je«. A onda, kada je film počeo da sazreva idejno i da raste u dužinu, pa su dve rolne prerasle u četiri, a zatim u osam, skice za snimanje postale su opširnije i komplikovanije. Došlo je do razgraničavanja specijalnosti koje se bave pojedinim vidovima scenarija: jedni su davali potku za priču, drugi razrađivali situacije, posebni stručnjaci su pisali tekstove koji su se na titlovima pojavljivali kao srž dijaloga ili služili za objašenjenja, a jedan jedini, vrhovni pisac sve bi to spajao i pisao scenario.

Uvođenjem tona i govora u film pisac titlova automatski je otpao. Ali sada je porasla potražnja za piscima dijaloga. U početku oni su dolazili iz redova brodvejskih dramskih pisaca. U ono prvo, nesređeno vreme, kada se sa nemog filma prešlo na zvučni, iz pozorišta su otimani profesionalci svih tipova — od glumaca i reditelja pa do pisaca dijaloga. A već prvi zvučni filmovi su pokazali koliko je pogrešna pretpostavka da jedan u osnovi statični medijum može da se prenese u svet pokreta, na film. Bili su to pozorišni komadi jednostavno preneti na filmsko platno.

Velikim delom grešili su scenaristi, jer nisu činili ništa da svoje pisanje, koje je odgovaralo pozorištu, prilagode zakonima pisanja za film. Dijalozi su bili patetični i dugi. Spore pojedinačne scene oduzimale su ritam. Krupni plan pao je u nemilost, a zamenio ga je srednji plan i mizanscen u totalu.

Ipak je postepeno, pošto su tvorci filmova počeli da otkrivaju greške u završenim delovima, nivo pisanja scenarija rastao. Dugi dijalozi neminovno postaju sve kraći, i danas možemo reći da su oni u najvećem broju slučajeva sadržajni i realistični. Uvidelo se da total ima svoju ulogu, ali ne na štetu najjačeg filmskog oružja — krupnog plana. Tehnička strana pisanja scenarija takođe je napredovala, te se iz njih rađaju filmovi koji imaju tempo kakav je filmu potreban.

## Današnji način rada za proizvodnju

Današnji holivudski scenario, koji je u stvari grupno delo, dobija se uvek kao rezultat mnogo pripremnog rada. Taj rad počinje otkupom jednostavne ideje, već izdate knjige, izvođenog ili neizvođenog komada, priče za časopis ili originalne priče napisane za snimanje. Ranije se takva originalna priča kupovala najčešće da bi se stvorila uloga za glumca koji ima ugovor, ili da bi se zadovoljili zahtevi koje trenutno postavlja tržište ili razvoj filmske tehnike. Danas ovaj vid dobavljanja originalne priče za film postaje sve češći, naročito zato što filmski i televizijski producenti ne mogu da plate ono što se traži za već afirmisano književno delo.

Ako se otkupi samo ideja, priča se proširuje; ako se uzme roman ili drama, ona se sažima. Na taj način dobija se sinopsis. Sinopsis ima otprilike pet do deset kucanih stranica sa duplim proredom. Ponekad, taj sinopsis se skraćuje na jednu stranicu, ili čak na jedan paragraf, ako producent nema vremena da ga čita u onom dužem obliku. Jedan čuveni producent poznat je po tome što uzima glumce koji mu odigraju radnju predložene priče, dok se on usredsredi na probleme važnije od čitanja.

Zatim se saziva sastanak na kome se diskutuje o priči, a prisustvuju mu glavni producent (koji nadgleda realizaciju, od dva pa do pola tuceta različitih filmova), producent filma, pisac scenarija, a ponekad, mada ne baš često, reditelj koji će da režira film, jer se obično reditelj angažuje tek pošto se scenario potpuno završi.

Ideja za priču mora svestrano da se razmotri. Piscu se daju različita mišljenja i predlozi. Razgovara se o proizvodnoj vrednosti. Mnogo se razmišlja o tome koji će glumci biti u stanju da prihvate uloge. Sve to zahteva da se obavi bezbroj telefonskih razgovora. Razgovara se o mestu snimanja i troškovima. I time se otprilike završava sastanak. Pisac se vraća u svoju jazbinu, da razmišlja, beleži, prikuje se za mašinu, lati se pera ili diktira stenografu. On sad razrađuje sinopsis, iz kog nastaje ono što se naziva scenario.

Pisac nastoji da u taj tekst unese već postojeće ideje iz priče, i one koje su mu date u toku diskusije. Tako nastaje priča od nekih pedesetak stranica, napisana u sadašnjem vremenu. Svakako, ako je reč o kraćoj drami za televiziju, i priča je kraća. Ona mora dati opis likova, izneti na površinu njihove individualne osobine, precizirati njihove međusobne odnose u priči, i u isto vreme pokušati da izdvoji i naznači ono što će biti najvažnije u dijalogu.

Sastanci između pisca i producenta filma se nastavljaju. I dalje se razrađuju elementi priče, radnja i dijalog, naravno u pravcu u kome ih producent usmerava, a u svemu tome oseća se prisutnost, mada ne uvek i fizička, glavnog producenta.

Posle svega ovoga, scenario se predaje glavnom producentu. Kopije se isto tako šalju scenarističkom odeljenju, šefovima studija i njihovim pomoćnicima. To znači da se sada već dvadeset pet ljudi obara na tekst, čita ga, komentariše, daje predloge, razlaže na sastavne delove ili ga usavršava. Na kraju se scenario, tako u komadićima, vraća piscu da sve usaglasi. Naravno, stavlja mu se do znanja da može, prema svom nahođenju, da primi ili odbije primedbe. Ako je pisac iskusan čovek, biće mu jasno da može odbaciti manje primedbe i one koje dolaze od manje značajnih osoba. Promene ili primedbe onih koji daju novac prihvatiće svakako, i to u onoj srazmeri u kojoj ta osoba stoji na hijerarhijskoj lestvici u studiju. Naravno, ako mu je stalo da ostane njihov pisac i da i ubuduće dobija poslove.

Ovako prerađen scenario opet se predaje na čitanje istim osobama koje su dale prvobitne primedbe. Na kraju, obično posle jedno mesec i po dana, dobija se potpun scenario, mada uvek postoje rezerve — koje zadržava producent. Pošto je sve to završeno, pisac počinje rad na prvoj varijanti knjige snimanja, po kojoj će se u stvari raditi kada snimanje počne. Ne treba posebno naglašavati da se stvari odigravaju na isti način i kad se stvara knjiga snimanja. Održavaju se beskrajni sastanci. Prave mnogobrojne izmene. Dopisuju se nove scene i dijalozi. Autor se preznojava. A i stenografi. Direktor ekipe grize nokte. Glavni producent divlja. Ipak, postepeno, i za divno čudo, rađa se konačna knjiga snimanja i, za jedno šest nedelja do godinu dana, film kao konačni oblik scenarija izlazi iz mašine za kopiranje.

Ali i druge stvari mogu da se dogode, i događaju se. Posle godinu dana scenario može da bude odbačen. Osnovna ideja može da se ponudi drugom autoru. I ceo postupak se ponavlja. Skoro bez izuzetka događa se, čak i ako je završen scenario bez zamerki, da se pozove neki drugi pisac, koji će da »dotera« rad prvobitnog pisca. Kada je i to gotovo, može da se uzme još neko ko će doterati rad ovog drugog pisca, pogotovo ako se od filma mnogo očekuje. I tako dalje i tako dalje, a sve zbog pretpostavke da, ako jedan dobar pisac dobro piše, onda šest dobrih pisaca piše šest puta bolje.

Kada se producent suoči sa ovih šest ili više verzija, obuzmu ga sumnje. Na kraju ipak mora da se odluči, pa se tada izabrana verzija umnožava i šalje šefovima odeljenja kako bi se dobila mišljenja i rad na filmu počeo.

Sada se već angažuje i tehničko osoblje. Glumci se probaju i dodeljuju se uloge. Prave se nacrti za dekor i on se gradi. Na kraju se

nikada se na snimanje ne poziva scenarista da bi učestvovao u eventualnim izmenama scenarija i dijaloga na licu mesta. Ako se to ipak desi, u pitanju su obično samo gegovi.

Dok se film snima i montira, oni pisci koji su učestvovali u pisanju scenarija, bilo u kojoj fazi, dobiće preko svog agenta imena ostalih koja će se pojaviti na špici filma. Ako je broj pisaca veći, obično dolazi do natezanja. U Holivudu, mesto na špici govori o ugledu filmskog radnika. Obično se daje Udruženju scenarista da odredi koje od imena oko kojih su nastale neprilike treba da bude prvo. To rešava komisija od tri člana Udruženja. Ta komisija čita sve verzije scenarija i prema tome donosi odluku. Njihova odluka je u stvari običan kompromis. Donedavno to je izgledalo ovako:»Prema originalnoj priči Džoa Džouksa i Bila Bouksa; adaptirali Sam Souks i Mou Mouks; scenario napisali Frank Fouks i Nil Nouks; dijaloge dopisali Ralf Rouks i Hajram Houks; neke scene dopisali Oskar Ouks i Pet Pouks.« Imena manje važnih utapaju se u masu zaslužnih za pisanje scenarija, na primer: »Zahvaljujemo arhivi Akademije za filmsku umetnost i nauku.«

Danas stvari stoje malo drugačije. Udruženje scenarista donelo je odluku da ograniči broj imena koja se pojavljuju na špici, i veći broj od dogovorenog nije dozvoljen.

## Vrste scenarija

Prema temi, holivudski scenario može da se podeli na više vrsta. Što se pisanja tiče, iako svaka vrsta zahteva isti postupak, ipak svaka ima svoje osobenosti. Sa manjim izuzecima, iste karakteristike odnose se i na televizijski film. Za sada će biti dovoljno da se samo nabroje vrste scenarija, kako bismo iz razlikovali.

*Vestern*
Akcioni
Sa dramskim zapletom
Muzički

*Komedija*
Romantična
Muzička
Za omladinu

*Kriminalni*
Akcioni
Zatvorski
Socijalni problem

*Melodrama*
Akciona
Avanturistička
Za omladinu
Detektivska sa zapletom
Ubistvo sa zapletom
Društveni problem
Romantična
Ratna
Muzička
Psihološka

*Drama*
Romantična
Biografska
Društveni problem
Muzička
Komična
Akciona
Verska drama
Ratna
Psihološka
Istorijska

*Ostali tipovi filmova*

| | |
|---|---|
| Fantastični | Dokumentarni |
| Muzička fantazija | Poludokumentarni |
| Komična fantazija | Crtani |
| Muzičko-komična fantazija | Istorijski |
| Komedija glupih situacija | Putopisni |
| Glupe situacije uz ubistvo i zaplet | Muzičko-revijsko-dramski |
| Glupe situacije uz stravu i užas | Dramski |
| Strava i užas | Serijski |
| Psihološki uz stravu i užas | Kratka komedija itd. |

## Pre nego što počnemo

»U početku bejaše reč.« Ova rečenica iz Biblije može sasvim lepo da se primeni na pravljenje filmova. Jer, pre početka svakog filma mora da postoje reči, reči koje će scenarist da uobliči i stvori scenario, od koga cela ekipa polazi u svom radu.

Snimatelj i reditelj koji su na licu mesta snimali filmove mogu danas da se nađu u Holivudu izuzetno retko. Ako izuzmemo vrlo mali broj reditelja — npr. italijanskog reditelja Roberta Roselinija (Roberto Rossellini) i Čarlija Čaplina (Charles Chaplin) i njegov film »Žene Pariza«, samo ova dvojica mi padaju na pamet — svi ostali mogu da počnu snimanje tek kad imaju scenario.

Scenarist je, prema tome, pokretačka snaga svake akcije, bilo da je reč o filmu za prikazivanje u bioskopskoj mreži, ili o filmu za televiziju. Od njega zavisi da li tekst, koji je u stvari osnovni podsticaj za dalju akciju, pruža dovoljno mogućnosti. Njegov tekst treba da sadrži unutrašnju i spoljašnju radnju. On treba da sugeriše kadrove gde ima pokreta i u radnji i u dijalogu. Njegov je zadatak da se ti kadrovi povežu tako da radnja ne opada, nego da postupno raste i vodi konačnom formiranju dela.

Postoji jedna stvar koju nikad ne treba gubiti iz vida: *prvenstvena namena scenarija jeste da posluži kao osnova za film čija se radnja odvija jednim tokom.*

Taj tok posebno je važan za televizijsku filmsku priču. Igrani filmovi namenjeni prikazivanju u bioskopskim dvoranama odvijaju se pred publikom koja je trenutno zatvorena u te sale. Drugim rečima, publika je manje ili više pod prinudom da ostane do kraja, pre svega zato što je platila ulaznicu.

Televizijski film, dakle film koji se gleda u kući, nema publiku sa takvom obavezom. Ta publika ne samo što nije platila da gleda film, već jednim okretom dugmeta može sebi u kući da pruži nešto zanimljivije.

Ima i drugih razlika. U zamračenoj sali pažnja gledališta skoro je hipnotički usmerena na sjajni ekran. Šuškanje hartijicama, krckanje kokica, ljubavnička šaputanja ili dobacivanja mladih iz publike doduše su tipične pojave za bioskop, ali ni to ne može uvek i u većoj meri da odvrati pažnju gledaoca od onoga što se događa na ekranu.

Kada je reč o televizijskoj filmskoj priči, stvari drukčije stoje. Soba u kojoj se gleda televizija skoro nikad nije potpuno zamračena. Nema šuma projektora, koji bi omamljivao publiku. Plač deteta iz susedne sobe, razgovor suseda koji se čuje kroz tanke zidove, huka saobraćaja što dopire kroz otvorene prozore, telefon, vrata, primedbe onih ispred ekrana — sve je tu da prekine nit pažnje, koja je jedini kontakt između gledaoca i filma koji on gleda. I na kraju, tu je uvek i ono dugme koje nas podseća da možda trenutno može da se vidi i nešto bolje.

Baš zbog te činjenice da se televizija gleda u kući, scenarist mora da ima na umu još jednu stvar. Kod kuće je gledalac okružen obično prijateljima ili porodicom. S druge strane, u bioskopu on predstavlja deo celine, koja kao takva reaguje na događaje. Obično na smešne obrte reaguje prvo nekoliko njih iz publike, pa se to prenosi i na ostale. Isto tako, iskašljavanje i škripa stolica ukazuju na dosadu, koja je takođe zarazna. Da bi publici sugerirali reakciju mase, reditelji radio-programa i živih TV-prenosa, pogotovo komedija i varijetskih programa, došli su na ideju da komad prvo prikažu u studiju i da zvučno zabeleže reagovanje mase. To, sa dodatkom aplauza, pušta se kada se emisija prikazuje na televiziji. Gledalac kod kuće okružen je na taj način reakcijom mase.

Televizijski filmovi »Amos i Andi« takođe se služe ovom metodom; ali umesto da beleže stvarne reakcije publike na određeni komad i da ih naknadno puštaju, oni odmah umiksuju aplauz i reakcije publike. To je u stvari nešto što se u biti razlikuje od ranije pomenutih načina, i sada je postalo dramski komad koji sam sebi pljeska i računa na povoljan odziv kod publike. Pomisao na to šta sve može da se stvori i podmetne bespomoćnom gledaocu na takav samodopadljiv način, pomalo plaši čoveka.

Prilikom pisanja komedija za televiziju treba imati na umu još jednu bitnu razliku. Kada se piše komedija za film, obično se posle veoma smešne scene dâ nekoliko redaka neutralnog dijaloga, koji publika može da ne čuje dobro dok traje smeh, a da pri tom ništa ne izgubi od sadržaja. Kada se piše za televiziju, to nije potrebno, jer se televizija gleda u kući i smeh nikada nije toliko jak da bi mogao pokriti tekst koji nailazi.

Sve ovo treba imati na umu kada se ugrađuje radnja u scenario za televizijski film. Kako se od osnovne ideje preko sinopsisa i scenarija stiže do knjige snimanja, videćemo u narednim poglavljima.

## Ideja za priču

Već smo videli da se ideje za filmska scenarija uzimaju iz raznih izvora. Kada se film zasniva na knjizi koja je postigla uspeh, na komadu koji je već prikazivan na Brodveju, na nekoj priči ili članku iz novina ili časopisa, tada scenarista dobija već gotovu ideju, zaplete i odlike ličnosti. On samo treba da ih prilagodi filmu.

Priča koja se piše posebno za film, po porudžbini ili ne, danas postaje sve značajnija. Za to postoji mnogo razloga. Pre svega, ona je jeftinija. Cena prava adaptacije poznate knjige ili komada zavisi od uspeha koji su oni postigli: što je uspeh veći, i cena je veća. Porastu cene, zatim, doprinose i sama studija, koja stupaju u konkurentsku borbu za otkup i time podižu cenu do ogromnih visina. Ovome, na kraju, treba dodati sumu koja će da se plati za filmsku adaptaciju knjige ili komada.

Originalan scenario, međutim, već je sam po sebi kompletan. Njegova prvobitna cena koštanja je i jedina. Sem toga, kada se nezavisni proizvođači obrate bankarima za sredstva, ovi scenario posmatraju kao imovinu i često samo na osnovu njega daju novac.

Ideje za originalne filmske priče mogu se naći svugde. One izrastaju iz ponašanja ljudi kako ih autor vidi. Ovaj način stvaranja filmske priče je ujedno i najbolji. Jer, ako priča treba da se obraća ljudima, a to mora da čini, onda ona treba da je sveža, istinita, da ima sveopšti ljudski interes, a podsticaji za nju treba isto tako da dolaze od ljudi.

**Beležnica.** Da bi se došlo do ideje za priču, potrebne su dve stvari: otvoren i radoznao duh i — beležnica. Svaku pojedinost koju zapazite odmah i zapišite. Ako ne zapišete na licu mesta, u vaša zapažanja umešaće se dva nepoželjna činioca: prvo, zaboravićete pojedinosti, i drugo, obradićete ih u svojoj mašti po sećanju. Kada se ta dva činioca naknadno udruže, dobiće se iskonstruisana priča. Sećanje je u najboljem slučaju nepouzdano, a najbolji način da ono postane pouzdano jeste da ga ne prizivate u pomoć, već da sve beležite.

**Izbor ideja.** Najvažnija odlika filmskog pisca je sposobnost da dobro odabira. Ona gotovo uvek nedostaje piscu-početniku. Rad iskusnog pisca uvek se odlikuje dobrim redosledom, koji daje celinu onome što je napisano.

Sposobnost izbora igra veoma veliku ulogu u svim vidovima pisanja scenarija i o njoj će se i kasnije govoriti u knjizi. Izbor i upotreba ideja za film od velike su važnosti. Pisac treba da razvija sposobnost izdvajanja samo onih ideja koje neposredno pomažu razvoju radnje u scenariju.

To znači da, ma kako zanimljivi oni bili, ne treba da beležite sve podatke o dedinim podvizima i sva sećanja na divne rođendane i prijeme neke tetke. Dedica je u svakom slučaju do danas čuo bez-

broj priča sličnih svojoj, pa ih je sve spleo u jednu. Ali priča nekog rođaka koji radi u banci — kako je, na primer, prepao jednog dvanaestogodišnjaka koji se spremao da obije banku — ima u sebi materijala za scenario.

**Razvoj ideje.** Ako se ova rođakova priča uzme kao odskočna daska, ona dalje može da se razrađuje, na primer, u pravcu ispitivanja uzroka koji su naveli onog dečaka da pokuša provalu. Na kraju, od ovoga može da se stvori priča o mladim prestupnicima. Završetak može da podvuče neke ideje koje nemaju veze sa pljačkom banke. Ali time je dobijena priča, a to je i bio cilj.

**Besplatne ideje.** Štampana reč isto tako predstavlja ogroman izvor informacija, pogotovu novinske vesti iz svakodnevnog života. Novine su pune priča o ljudima, koje su svakom bliske. Priče od opštenacionalnog značaja u principu treba izbegavati, već i zato što velika studija imaju odeljenja koja izdvajaju takve vesti i daju ih dalje producentima.

I, još jednom, neka članak u novinama posluži samo kao polazna tačka za ono što treba otkriti, bliže objasniti i razviti.

Kažu da je Semjuel Goldvin (Samuel Goldwyn) iz jednog članka u *Tajmsu* dobio ideju za film »Najbolje godine našeg života«. U novinama je pročitao reportažu o mornarima koji se vozovima posle završenog rata vraćaju kućama. Od te početne ideje pošao je on kada je uzeo da prikaže sudbine i borbu tih ljudi koji treba da se ponovo prilagode mirnodopskom životu.

Džeri Vald (Jerry Wald), isto tako poznati holivudski producent, pretplaćen je na veliki broj časopisa iz kojih iseca zanimljive ideje. Mnogo filmova snimio je baš po tim idejama.

**Izmena ideje.** Roman, pozorišni komad, pa čak i film mogu da poseduju klicu iz koje će da nastane nova filmska priča. Ne treba se bojati plagijata. Nije važno otkud vam ideja, već šta ste od nje stvorili. Šekspir (Shakespeare) je većinu ideja za svoja dela našao kod drugih autora. *Henrih V* napisan je prema Holinšedovoj (Holinshed) *Hronici*. Malo ljudi je čulo za Holinšeda, a Šekspir je besmrtan.

Kada čitate knjigu, napravite prekid negde u sredini. Pokušajte da sebi predstavite kako će radnja dalje da se razvija ili, što je važnije, kako vi mislite da bi *trebalo* da se razvija. Vrlo često videćete da se vaš zamišljeni kraj knjige potpuno razlikuje od kraja koji daje autor. Eto vam, dakle, nove ideje, i to besplatno.

Služite se istim metodom kada gledate film ili pozorišni komad. Pokušajte da odredite razvoj radnje i karaktera unapred, prema svojim zamislima. Zgranuće vas obilje ideja koje se na ovaj način javljaju.

**Razrada ideje po zadatku.** Ako imate sreću da već radite u nekom studiju, može vam se desiti da vam producent dâ neki naslov, na

primer, nešto kao »Romantika đačkog doba«, ili »Ploveći zatvor«. Zatražiće da mu napišete priču koja će odgovarati naslovu. Ili, u studiju možda postoji model broda kitolovca koji je korišćen ranije za snimanje nekog filma. Film se nije isplatio, i sada će možda producent od vas zahtevati da mu napišete scenario o lovu na kitove.

Ovde smo pomenuli dve mogućnosti: nudi vam se već gotov naslov, ili određena tema. Onaj prvi zadatak je svakako lakši. Holivud dozvoljava da napišete priču koja će imati malo, ili uopšte neće imati, veze sa naslovom.

Ako pišete sami, od vas se očekuje da nađete privlačan naziv koji nagoveštava radnju, ali je ne otkriva. Naslov treba da bude zvučan, ali kratak, kako bi mogao da stane na svetleću reklamu iznad ulaza u bioskop. Ako producent kupi originalnu priču, najverovatnije će joj promeniti naslov. Na primer, jedna priča imala je naslov »Priča o Džejn Froman«, zatim su ga promenili u »Videću te u snovima«, zatim »Ti, noć i muzika«, pa onda »Sa pesmom u srcu«, i to još nije kraj. Film će na kraju da se pojavi pod nekim sasvim desetim naslovom, ili pod — prvobitnim.

Pisac koji dobije gotov naslov ili ideju mora da bude dovitljiv. Pre svega, mora da poseti mesto ili dekor zbog koga mu je poveren već gotov naslov. Ako to propusti, može mu se desiti, što se već dešavalo, da napiše kompletan scenario za gusarski brod koji plovi morima pun otetih zatočenika, a na kraju otkrije da je producent hteo da upotrebi neki moderan tanker.

**Ideje se rađaju.** Ideje za priče javljaju se i posredno — dok tražite dodatne podatke za nešto što ste već započeli. Recimo, odlučite da pišete o vozačima teških kamiona. Dok po bibliotekama pokušavate da saznate ponešto o stručnoj strani posla, pašće vam na pamet mnogo ideja o karakterima ljudi koji se bave tim poslom. Tako iz jedne može da nastane više priča. Neki novinski članak o iskusnom profesionalnom vozaču može da pokrene pisca da opiše njegove doživljaje. Naravno, potrebna je adaptacija, pomeranje stvarnih činjenica i skrivanje očiglednih podataka o stvarnim ličnostima.

Zapamtite jedno: *Ideje vrve svugde oko vas.* Ima ih u izobilju u onome što sami radite, što vidite, u onome što susrećete ili čitate. Engleski scenarista T. E. B. Klark (T. E. B. Clarke) dobio je ideju za svoj film »Banda sa Lavender Hila« sa jedne razglednice.

**Sama ideja nije dovoljna.** Holivudska studija prepuna su ljudi koji ništa drugo i ne rade, nego smišljaju ideje za filmove. Ako niste jedan od onih koji već ima obezbeđeno mesto u filmskoj industriji, ako ne stojite vrlo dobro sa nekim čije je »da« ili »ne« od presudne važnosti, ne pokušavajte da prodate golu ideju. To može da uspe samo jednom Benu Hehtu. O njemu se priča da je uspevao da proda i naplati i ideje koje je samo usmeno iskazao. Sledećeg dana ne bi ih se više ni sećao. Ako ste i vi u stanju da to uradite, onda menjajte posao. Pređite u berzanske posrednike ili prodavce nekretnina.

Ako ste samo običan slobodan scenarist, kao većina nas, ako umete da poznate od koje bi ideje postao dobar film, napravite od nje koncepciju, razvijte iz toga celovitu, jedinstvenu i dramatičnu priču, i bićete na dobrom putu da je prodate.

Tako ste bar dobili osnovu za sledeći korak — pisanje sinopsisa.

## Skiciranje teme

Ideja koju ste zapisali u beležnicu samo je podsticaj za sećanje. Ona samo naznačava neku situaciju, lik, ironičan obrt, rešenje zagonetke, neobičan zločin, ili bilo šta drugo od mnoštva ideja ili načina za sastavljanje priče. Ako odlučite da se idejom poslužite za igrani film, biće potrebno da je razradite prvo u trodelnu skicu, a zatim od nje napravite sinopsis.

Ovo se obavlja na dva načina. Ako je potrebno da priču brzo isporučite, ili ako je tema tako jaka da vam ne izlazi iz glave, stalno ćete je imati na umu. Iz jednog od ova dva razloga priča počinje da se sama razvija i često dovodi do potpunog rezultata, kada se vidi da su već obrađeni i događaji i karakteri. Posle toga može da se odmah pređe na scenario. Inače, kada ovo nije slučaj, bolje je da se napiše sinopsis i da se unesu sve ideje koje se pojave.

Ako se priča piše za televizijsku dramu ne dužu od pola sata, dovoljno je da se razbije u dva dela, umesto u tri. Ovo će dobro doći i za to da se ubaci u pauzu reklamni film. Dokle god industrija bude gledaocima pružala zabavni program kao dodatak reklami za svoje proizvode, dotle će biti potrebno da se drame pišu tako da se prvi deo završava nekim fizičkim ili psihičkim prelomom, koji će zadržati pažnju kako bi se videla reklama i drugi deo filma. Ukidanjem reklamnog programa u sredini drame ili filma došlo bi se do uspešnijih televizijskih ostvarenja.

**Podloga radnje.** Pre svega potrebno je da se odredi podloga radnje u okviru koje će sve da se odigrava.

Ta podloga radnje može čak, za početak, da bude jedini podsticaj. Poznato je da postoji korupcija u reklamnim agencijama: ta činjenica može nas povući da o tome stvorimo filmsku priču.

Najčešće osnovna tema koju hoćemo da ispričamo diktira i razvoj događaja. Osnovna tema, kao što smo ranije pomenuli, može da se uzme i iz nekog već postojećeg filma. U novinama smo čitali kako glumac koji je odigrao glavnu ulogu u De Sikinom (Vittorio De Sica) filmu »Kradljivci bicikla« kasnije nije dobio više nijednu ulogu, pa je morao da se vrati zidarskom poslu.

Iz ove novinske vesti bilo bi moguće da se napravi priča o jednom zidaru, stolaru ili bilo kom zanatliji koji ima porodicu i sa zadovoljstvom obavlja svoj svakodnevni posao. Sticajem okolnosti on

postaje filmska zvezda, zato — i samo zato — što izgleda kao zidar, misli kao zidar, ume da obavlja posao zidara i iznad svega ume da igra zidara, a da se ne primećuje da glumi.

Ako se krene samo od ovoga, moguće je razviti skicu od tri dela i razraditi tri paragrafa teme.

Prvi deo treba da sadrži rezime osnovne situacije koju priča obrađuje.

*Rezime prvog dela.* Mladi zidar — koji je srećan u braku i zadovoljan svojim mestom u životu — izabran je da igra glavnu ulogu u poludokumentarnom filmu koji režira čuveni reditelj iz Holivuda, čija je ideja da u stvarnim životnim situacijama treba da se pojavljuju pravi ljudi iz te sredine. Pod uticajem događaja u zidarevom životu se ponešto menja. On postaje nezadovoljan pozivom zidara. Njegovi odnosi sa ženom menjaju se takođe. On ne vidi da reditelj svojom veštinom i iskustvom iz njega izvlači ono što je potrebno, i počinje da veruje u svoj glumački talenat. To nije više onaj smireni čovek koji filozofski posmatra stvari. Sada on sa strahom i brigom očekuje premijeru filma, u nadi da će ga to lansirati u svet filma. Privrženost žene i deteta ne znače mu mnogo u poređenju sa priznanjima koje očekuje.

Drugi deo treba da pođe od ovoga kao od osnove i da postupno razvije priču, dovodeći je do vrhunca.

*Drugi deo — razvoj događaja.* Posle uobičajenih zakašnjenja, film se najzad prikazuje, doživljava veliki uspeh i dobija povoljne kritike. Mladi zidar je okružen pažnjom i počastima. Od njega se, kao uostalom od svih zvezda, očekuje da se pojavljuje u javnosti. Odnosi sa ženom i sinom jako se zatežu. On se zaljubljuje u rediteljevu ženu, koja ga podstiče i stalno je sa njim, jer je on u centru pažnje, a ona hoće da flertuje. Još jedan producent mu nudi ulogu. Reditelj sa kojim je napravio prvi film odbija da sarađuje, pre svega zato što ima druge planove, a zatim zato što zna da zidar tu ulogu ne može da odigra. Zidar sa puno poverenja prihvata ulogu i, naravno, nastavlja vezu sa rediteljevom ženom. Ali, i pored sveg njegovog oduševljenja za rad, novi reditelj uviđa gde leže granice sposobnosti mladog čoveka i raskida ugovor. Ovaj pokušava da dobije posao kod drugih filmskih studija, ali bez uspeha. Njegovo razočarenje dostiže vrhunac kada mu rediteljeva žena nudi materijalnu pomoć i raskida vezu sa njim. Sada je opet tamo odakle je krenuo, uz reputaciju »bivšeg«. Ne zna na koju stranu da se okrene. Pretrpeo je poraz.

Treći deo treba da razreši situaciju i da nastavi razvoj događaja koji dovode do raspleta.

*Treći deo — rasplet.* Posle prepirke sa ženom, on izlazi iz kuće, a za njim kreće i sin. Zaustavljaju se pred ulazom u zoološki vrt. Zidar je besan, jer njegov sin više voli da gleda gusenice nego veličanstvenog lava ili egzotične ptice. Jednostavan odgovor deteta, da voli da gleda gusenicu jer ga to raduje, pokreće struju osećanja u ocu. U povratku kući on posmatra rad zidara i stavlja neke primedbe. Nesigurno zastaje kraj jedne građevine, gde rade njegovi drugovi, i prima izazov da uradi deo posla. Pokazuje da je još uvek bolji od mnogih. Njegovu ženu iznenađuje veseli izgled koji on ima po povratku iz zoološkog vrta, a još više primedba da je tamo posmatrao gusenicu. Na kraju, vidimo ga kako se ponovo hvata ukoštac sa životom, ovoga puta na građevini. Za ulogu u onom filmu dobija »Oskara«, i baca ga ravnodušno na đubrište. Ponovo je onaj smireni i zadovoljni čovek koji se bavi svojim poslom.

**Piši za stručnjake.** Postoje određeni razlozi zbog kojih se priča baš ovako piše. Ako se knjiga snimanja ili scenario pošalju nekom studiju na osnovu slobodne ponude, analitičari će morati isto ovako da ih razbiju na delove, kako bi bili kraći i lakši za čitanje kada se daju producentu. Prvi postupak biće da priču svedu na jedan paragraf, a zatim da razrade temu i stvore od nje tri dela, kao što smo maločas pokazali. Ako je priča dobra, ona će takva i ostati kada se odbaci sve ono čime je prosečan autor opterećuje.

Sledeći zadatak analitičara je da rezime teme razradi i od njega stvori sinopsis. Naravno, ovo čini samo ako mu se priča dopadne i ako smatra da ima smisla ponuditi je studiju. Sinopsis će da se sastoji od deset do dvadeset pet stranica, a obuhvataće podrobnu razradu teme, dramske sukobe i karakterizacije. On nastoji da ukloni sva nepotrebna objašnjenja i verbalne dodatke. Naročiti naglasak stavlja na to kako se karakteri uklapaju u priču, i jasno izvlači njihove osobine, jer većina studija posmatra podnete priče imajući u vidu glumce pod ugovorom. U prvom redu, ovakav rezime priče treba da podvuče one karakteristike koje govore da se od nje može napraviti dobar film, a ne lepa proza za čitanje.

Pošto je analitičar prva prepreka koju treba savladati u studiju, bolje je da priču pišete imajući stalno na umu kakve stručne primedbe on može da joj stavi. Pre svega, on će da traži dobru ideju koja mora da bude podloga svega. Razuman i dinamičan tok događaja može samo da doprinese uspehu. Sve slabosti u kontekstu priče odmah će mu pasti u oči, pa je zato bolje da se pisac priče sam potrudi da ih nađe i ukloni. I, na kraju, on će tražiti da se likovi razvijaju razumno i po nekom redu, i da se uklapaju u akciju.

Imajući sve ovo u vidu, sledeći korak koji vam predstoji jeste da od ove priče, koja se sastoji od skice od tri dela, stvorite detaljni sinopsis.

**Imena su važna.** Ličnosti treba da se obeleže imenima. Taj posao ne radi se površno. Imena treba da im odgovaraju i da pokazuju njihove osobine, isto koliko i njihov govor ili odeća koju nose. Imena u sebi treba da sadrže neke asocijacije koje je publika već negde davno prihvatila. Liku obesne, beskrupulozne žene svakako neće odgovarati ime Meri. Isto tako, žena dobra srca, ljubazna prema

svakome, najčešće se ne dovodi u vezu sa imenom Dejzi ili Mejmi. Za prosečnog gledaoca to su imena devojaka iz mjuzik-hola ili prijateljice nekog tipa iz Bruklina.

Podjednaka pažnja potrebna je i da se odredi ime prema nacionalnom tipu. Nemojte Francuza da nazovete Dival ili Šveđanina Petersen: to jesu uobičajena imena, ali ni svi Englezi ili Amerikanci ne zovu se Smit ili Braun. Gde je to moguće, dobro je da se neke karakteristike ličnosti izraze kroz prezime u prevodu. Na primer, nemačko prezime Šenberg biće u francuskom Belmon. Kada se traži ime koje će u isto vreme da bude naslov filma, obratite naročitu pažnju na to da se ono lako izgovara. Vilijem Feveršem ne zvuči dobro, ali, na primer, Martin O'Greidi ima ono »O« u sredini zbog kojeg se lako izgovara i lepo zvuči. Ime »Simone Bokanegra« samo se nameće svojom zvučnošću i snagom. »Dan Kot« se lako pamti zbog odsečnog, stakato-ritma. To ime pristaje nekom ko je nagao u akciji i brz u govoru. Dikens je bio nenadmašan majstor u iznalaženju značenja i zvuka imena prema karakteru.

**Izbegavajte klišea kod imena.** Iz nekih razloga ime Džejsn postalo je sinonim za tvrdicu bankara. Skoro uvek to ime se vezuje za nastranog milionera u kriminalnim filmovima, oko koga se skupljaju mutni tipovi rođaka spremnih na sve. Ne zovu se baš svi puritanci, doseljenici u Ameriku Kaleb, kao što ni sve devojke iz Bruklina nisu Mejmi, ili svi policajci Džo. Isto tako, neće baš svaki Francuz da bude Žak ili svaki Rus Ivan. Ali ima izvesnih imena koja nose u sebi odlike lika. Imena kao što su Anastasija, Agata, Abigejl, Arabela, Besi, Elvira, Flora, Hepsiba, Henrijeta, Lavinija, Matilda, Melisa, Neti, Marta, Tabita, Sofronisba i Zenobija na neki način sugeriraju staru neudatu tetku, pogotovu ako ona treba da predstavlja komičan lik. Možda zbog toga što su to starinska imena. Ali taj podtekst je prisutan, i treba da se ima na umu kada se biraju imena. Imena kao što su Tom, Dik, Hari i Džo treba izbegavati, sem u slučajevima kada tražimo komičan prizvuk ili slikamo tipične Amerikance. Isto se odnosi na Meri, Džejn i Sju, kao i na još neka isuviše često korišćena ženska imena.

Kada tražite ime, poslužite se telefonskim imenikom. Trudite se da imena budu koliko karakteristična za određeni tip toliko i realna. Pat Kolins, Robert Montegju, Fil Rabin, Rudi Spivak, Edna Vord, Kejt Vudson — sve su to imena pravih ljudi. Ona zvuče blisko, a nisu bezlični klišei.

Pri izboru imena obratite pažnju i na to da imena pri normalnoj govornoj brzini mogu lepo da se razumeju; ona koja daju mogućnost za pogrešno razumevanje zgodna su jedino kada se želi komičan efekat. Imena u jednoj priči treba da imaju različit broj slogova kako bi se izbegla zvučna monotonija. Dve ličnosti po pravilu ne treba da imaju imena sa istim početnim slovom. Pazite da ne upotrebite stvarna imena poznatih ljudi. Ako to uradite, a još lik izvrgnete podsmehu, podležete tužbi. Ne pravite akrostihove i ne izvrćite prava imena — to uvek nosi prizvuk nečeg lažnog. Izostavite imena Smit, Džons i Braun, sem ako nemate na umu posebnu svrhu. Umesto toga izaberite imena koja se nečim izdvajaju, ali i lako prihvataju. Iznad svega, ne dozvolite da vas ponese trenutna moda u imenima. Pre izvesnog vremena skoro nije bilo spiska uloga bez nekog »Petersa«. Za žene ime je bilo »Liza«. Englezi su dali svoj doprinos uvodeći »Gogo« i »Điđi«.

Ne uvodite dvosmislene reči kao imena. Te reči imaju svoje mesto i ulogu, pogotovu ako su duhovite, ali kao imena znak su lošeg ukusa i odaju amatera.

I poslednja napomena o imenima: Sva imena, kada se prvi put pominju u priči ili sinopsisu, treba da se napišu velikim slovima — »DŽORDŽ«.

Neki zadržavaju velika slova za celo ime kroz ceo tekst; drugi opet stavljaju samo inicijale za označavanje imena likova u tekstu.

## Sinopsis

Pošto ste utvrdili imena ličnosti, sledeći vaš zadatak biće da proširite onu temu od tri paragrafa i počnete da stvarate detaljniji sinopsis. Nemojte sebi kao krajnji cilj da postavite radnju razrađenu do te mere kao što će biti u scenariju. Imajte na umu da će se u daljem razvoju priče skoro uvek pojaviti neki činioci koji će do izvesne mere, a nekad čak i radikalno, da izmene njen tok.

Ipak, kada već drži sinopsis u rukama, pisac ima osnovu na kojoj će da raste dalja struktura priče.

U ovom procesu prvenstveni zadatak pisca je da utvrdi ko su mu ličnosti. Koristeći se datom šemom kao polaznom tačkom, pisac će utvrditi da mu je potreban: a) mlad, srećan zidar; b) njegova žena koja ga razume; c) sinčić koji obožava oca; d) ekscentrični reditelj; e) njegova prekrasna žena koja se dosađuje; f) jedan stariji zidar, otvoren i pomalo grub, čija pojava uvek donosi smeh i olakšanje; g) jedan pomalo ciničan asistent režije, sveznalica, čija pojava isto tako izaziva smeh i olakšanje; a uz njih još izvestan broj ličnosti potreban za razvijanje radnje.

**Karakterizacija.** Kada se jednom utvrde karakteri, sledeći korak je njihovo nijansiranje. U toku ovoga postupka veoma je važno da se ne žrtvuje realističnost. Nema negativne osobe bez ijedne pozitivne crte. Nijedna pozitivna osoba nije baš anđeo. Postoje nijanse sivoga koje se približavaju belome ili crnome. Još važnije je zapamtiti da iza postupaka bilo koje osobe treba da stoje rezonovanje, osećanja ili ranije potisnuti doživljaji.

Ni gangster ili ubica koga ste ocrtali ne sme da bude samo crna mrlja. I on treba da ima neke pozitivne crte, ali one ne smeju da

se kose sa njegovim osnovnim karakteristikama i da ga kao lik izbacuju iz ravnoteže. Često viđeni ubica na filmu, koji inače gaji kanarince, ribice ili svilene bube, bio bi tipičan primer za grešku te vrste. Tako nagao, i ničim motivisan kontrast, bez nekog jakog razloga koji je doveo do te humanizacije ili bez postepenog prelaza sa goreg na bolje, čini ličnost manje verovatnom.

U filmu »Njuškalo« Van Heflin (Van Hefflin) je igrao kockara koji je spreman da po cenu života stigne do cilja. Pri poslednjem pokušaju čujemo ga kako kaže: »Učinio sam to zbog 62.000 dolara, ali te volim. Trebalo bi da me zbog toga manje mrziš.« On je bio zločinac koji to priznaje, ali je i pored toga imao neke ljudske reakcije.

S druge strane, nemojte dozvoliti da vam u scenariju oni dobri budu toliko dobri da im samo malo treba da polete na krilima anđela. Takve ličnosti nisu verodostojne, pa i njihove vrline, naravno, izgledaju sumnjive. Najveći broj ljudi u publici pomisliće: »E, ovako dobar niko ne može da bude«, iz prostog razloga što svako voli da za sebe misli kako je dobar, a ipak zna da ima i poneku manu.

**Sve su mačke — sive.** I pored svega rečenog treba imati na umu da, kada se nekoj »dobroj« ličnosti dodaju negativne osobine, one ne smeju biti u oštroj suprotnosti sa pozitivnim, već postoje neki blagi prelazi od belog ka crnom. Najčešće i nije potrebno dodavati baš crne karakteristike jednoj ličnosti — i nijansa sivoga biće dovoljna da se ličnost zaokruži.

Detaljne karakterne crte nije potrebno unositi u sinopsis. Ipak, neke crte koje su odlučujuće za opravdanost radnje moraju da budu prisutne. Na taj način izbeći će se prikazivanje radnje za koju ne vidimo razloge.

**Složeni likovi kao izvor sukoba.** Postoji još jedan razlog zbog koga ne treba ličnosti bojiti jednostrano. Što je karakter složeniji, to više sukoba mogu da izazovu njegovi kontakti sa drugima, to će više raznolikosti biti u tim sukobima. Složenost karaktera izaziva sukobe, koji opet dovode do kretanja, a kretanje je prvenstvena potreba svake televizijske drame ili filma.

**Marionete nisu ljudi.** Još jednu stvar treba da imamo na umu: ličnosti ne smeju da budu marionete koje je neko strpljivo napravio. To treba da budu osobe sa svim fizičkim i emocionalnim borama, pegama i mrljama koje ruže većinu ljudi, tako da ono što oni rade ne bude rezultat vešte manipulacije scenariste, već unutrašnje dejstvovanje koje izvire iz osobina pravih ljudi. Iskonstruisane ličnosti odgovaraju samo tamo gde je očigledno reč o iskonstruisanim situacijama. Kada postane očigledno da scenarist uvaljuje ljude u teškoće i sam ih vadi iz njih, onda priča ne može da bude ništa drugo nego iskonstruisana, neprirodna, nestvarna i neverovatna.

**Koja je priča iskonstruisana?** Omiljena zamerka koju stavljaju mnogi recenzenti, producenti, agenti i kritičari kada im se neka priča ne sviđa, jeste da je ta priča iskonstruisana. Kada se zatraži da tu generalnu ocenu potkrepe i primerima, obično se povuku uz neuverljivu primedbu: »Pa, eto, meni se tako čini. Ja to tako prosto osećam.«

U stvari, sve su priče iskonstruisane u jednom pogledu — one su delo pisaca. Pisci su ih stvorili. Ali u mnoge priče u toku pisanja uvuče se nešto mehaničko, što je više svojstveno robotu nego čoveku. Jedna od tih grešaka nastaje zbog izmišljene koincidencije. Slučajni sastanak koji je očigledno pisac izmislio i udesio dovodi do situacije za koju ne vidimo povoda. Takva je, na primer, situacija u filmu »Treći čovek«, gde Džozefa Kotena (Joseph Cotten) krupni taksista vratolomnom brzinom odvodi nikuda drugde nego baš na predavanja o Džemsu Džojsu (James Joyce). I to u taksiju sa prozorima na kojima su postavljene rešetke. Takav pokušaj da se taksista za trenutak prikaže kao plaćenik, a luda vožnja kao otmica, da bi se opravdale neke radnje, predstavlja dramaturški klimavu građevinu i zavaravanje publike. Strašni taksista nije motivisan kao takav, i njegov upad u scenario potpuno je neprihvatljiv. Međutim, da je ranije uveden, uništio bi se efekat potplaćivanja; otud njegova iznenadna pojava. Šta je, dakle, potrebno za nenameštenu priču — prave ličnosti koje učestvuju u onome što se događa i koje uz pomoć piščeve mašte u ključnim situacijama, u skladu sa svojim osobinama, donose dobre ili loše odluke.

**Sukob postignut suprotstavljanjem.** Kada smo jednom skupili grupu pravih ličnosti, naš sledeći zadatak je da ih postavimo u na izgled bezizlazne situacije. Njima mora da se neko ili nešto suprotstavlja. Mora da postoji sukob. Ako nema dramskog kontakta, nema ni priče za radio ili televiziju, jer samo konflikt može da dovede do akcije, a samo akcija znači pokret.

Ne bi trebalo da bude teško da se ovo postigne. Živimo u svetu koji prosto vrvi od mogućnosti za sukobe. Za svaki vid života koji je dobar postoji bar jedan odgovarajući koji je loš. Kao suprotnost zdravlju, na primer, postoji bolest.

Eto sukoba u priči: zdrav čovek odjednom se opasno razboleo. Kako on rešava svoj problem u odnosu na bolest, već je dovoljna podloga za priču.

Pogledajmo čitav niz drugih primera. Kao suprotnost mladosti, tu je starenje. Linija sukoba u priči mogla bi ovako da ide: žena koja je bila lepa u mladosti sukobljava se sa problemima starenja, nestaju prijatelji, ljubav, zdravlje. Težište priče biće u tome kako ona rešava te probleme.

Čak i boje mogu da budu nosioci dramskog sukoba. Uzmimo crno i belo. Crnac svetle kože, koga svi smatraju belcem, odjednom se eksponira kao crnac.

Najčešće korišćena kombinacija suprotnosti je između bogatog i si-

romašnog. Ona se koristi do te mere da je čak i uspele priče predstavljaju dosta tipizirano.

Ličnostima sa pozitivnim i ličnostima sa negativnim osobinama i njihovim sukobima možemo da se koristimo u beskraj. Ako jednom kupite dobar rečnik sinonima i antonima, imaćete zalihu konfliktnih suprotnosti za ceo život. Posmatrajte svaki par i vidite kako biste iz njega stvorili priču.

Kada jednom ovladate tehnikom stvaranja sukoba pomoću konfrontiranja suprotnosti, biće vam srazmerno jednostavno da ličnostima date one vrednosti koje predstavljaju bilo pozitivne bilo negativne strane njihovih suparnika i da pokrenete radnju stavljajući te osobine u akciju.

Ovi osnovni sukobi moraju da se utvrde u sinopsisu. Jer bez njih nema priče, ili bar priče za film i televiziju, koja zahteva sukob kao preduslov za odvijanje radnje.

**Problemi stvaraju sukobe.** Da bi u priči bio sadržan sukob, on mora da postoji i u osnovnoj ideji priče. Ličnosti treba da učestvuju u rešavanju jednog ili više problema koji zahtevaju razrešenje. Ako do toga dođe, vaša će se priča srećno završiti. Ako se rešenje ne nađe, bar što se tiče ličnosti, priča je tragična i ima nesrećan završetak. Ali čak i ako se priča nesrećno završila po ličnosti, problem *pisca* je svakako rešen.

**Verodostojni problemi.** Problemi treba prirodno da izbijaju iz prirode ljudi koji se opisuju, iz njihovog ranijeg i sadašnjeg položaja u društvu.

**Univerzalnost.** U isto vreme ti problemi moraju da budu opšti. Oni treba da deluju na gledaoce tako da se ovi mogu poistovetiti sa ličnostima i osetiti da bi problem koji se tu pred njima rešava mogao da bude i njihov.

**Intenzitet problema.** Zaplet i njegovo rešavanje ne treba da budu samo stvar ličnosti koje su u priču upletene, već i publike, jer ona želi da se angažuje. Taj domet angažovanja može da se meri intenzitetom sa kojim svaki gledalac projektuje svoju svest u svest junaka. Publiku treba dovesti dotle da zaželi da učestvuje u rešavanju problema, i da potraži rešenja koja traži i za svoje probleme i teškoće.

Da bi se ovo postiglo, ličnosti treba da imaju one crte koje su privlačne za publiku. Publika mora osetiti da takvu osobu lično zna i da je voli ili mrzi, već prema ulozi koju igra, da takva ličnost možda stanuje u najbližem susedstvu, ako ne i u kući.

**Dosje ličnosti.** Pre nego što počnete da razvijate ličnosti i da ih stavljate u odnose koji čine priču, treba da uradite jedno: za svaku važnu ličnost otvorite dosje, u koji ćete upisati sve važne osobine i dati pozadinu svake ličnosti, iako to sve možda nećete da iskoristite u priči. Zapišite sve što vam padne na pamet: mesto rođenja, sklonosti, godine, spoljašnje karakteristike, ukus u odevanju, umetnosti i muzici, zanimanje i hobije. Dosje treba da sadrži sve što će doprineti stvaranju jednog potpunijeg lika koji može da uzme učešća u motivisanim sukobima u kojima će i pisac i gledalac da učestvuju i u njih da veruju.

U Mankijevičevom (Joseph Mankiewicz) inače odličnom filmu »Sve o Evi« ličnost Eve nije do kraja zaokrugljena, jer njeni postupci *nisu do kraja* motivisani. To je njenom ponašanju davalo prizvuk neverodostojnog, pa je i njen uspeh izgledao takav. Nikada nije bilo jasno šta je Evu navodilo na baš takve postupke.

## Zaplet nasuprot ličnosti

Jedna od najvećih razlika između filmova napravljenih u Holivudu i filmova napravljenih u Evropi može se naći u odnosu između zapleta i ličnosti, što je dilema sa kojom se pisac scenarija stalno sukobljava.

Tamo gde holivudska režija insistira na *akciji*, evropski filmovi, naročito oni iz engleskih studija, naglašavaju liniju *ličnosti* i traže unutrašnju motivaciju za njihove postupke.

Zato holivudski način, dajući često prednost akciji nauštrb ličnosti, stvara film u kome je sve u pokretu. Doduše, ta dinamika liči na loše vođene marionete: pokreti su usiljeni ili nepotrebni. Evropski film, nasuprot tome, naglašavajući karakterne crte a zapostavljajući akciju, neki put do te mere uspori radnju da i same ličnosti izgube identitet i verodostojnost, jer ne delaju.

**Zaplet i ličnosti.** U stvari, u oba ranije opisana krajnja slučaja se greši, jer nijedan ne poštuje činjenicu da likovi i radnja treba da se prepliću, i u idealnom slučaju dostignu potpuni sklad između delovanja ličnosti na radnju i radnje na ličnost. Jedno treba da izvire iz drugog i da se istovremeno jedno i drugo slivaju.

**Šta je zaplet?** Zaplet jedne priče je niz akcija koje preduzima određen broj ličnosti. U tom nizu akcija mora da postoji jedna centralna ličnost (ili više njih) koja je suočena sa na izgled bezizlaznom situacijom. Zatim, pošto se *sukobi* sa snažnim otporima — u sebi, kod drugih ili u prirodi — glavna ličnost zapada u *komplikacije* koje njenu na izgled nerešivu situaciju još više pogoršavaju. Zbog svega toga junak filma nešto preduzima, ili nastupaju komplikacije zato što ništa ne preduzima. Akcije koje je pod pritiskom okolnosti prinuđen da preduzme stvaraju u njegovom životu niz *kriza*, koje su u stvari prelomne tačke priče, a one opet vode dramatskom *klimaksu*, koji je vrhunac kriza. Taj klimaks — kojim se problemi ličnosti rešavaju ili, naprotiv, ne rešavaju — dovodi glavnu ličnost radnje do završetka te životne epizode.

**Ni početka ni kraja.** Ovo je jedna od činjenica koju treba napomenuti: u mnogim pričama nema ni kraja ni početka u pravom smislu reči. Nemoguće bi bilo oslikati život jedne osobe od rođenja do poslednjeg daha. Zato se može reći da film osvetljava samo jednu ili više epizoda iz života određenih osoba.

Imajući ovo na umu, publika treba da shvati da je osoba imala neki svoj život i pre nego što je stupila na ekran. Isto tako, ako film ima srećan završetak, osoba će i posle završne scene na filmu ići kroz život.

Ako priča to može da učini — da predstavi jednu osobu ili više njih, da im dâ okvir sadašnjosti i da stavi implikacije i izazove asocijacije — onda se može reći da je ta priča dobro postavljena.

Iz tih razloga ne treba potčinjavati ličnost i njena obeležja potrebama priče. Ličnost treba realistično postaviti u onaj isečak života koji se prikazuje, i onda publici neće biti teško da prihvati ono što je prethodilo i da zamisli ono što će doći.

Elementi onoga što je prethodilo mogu da se nagoveste dijalogom, ili nekom trenutnom radnjom koja je u vezi sa prethodnim događajima i sugerira ih.

Elementi onoga što će da usledi po završetku filma isto tako mogu da se sugeriraju pomoću dijaloga ili radnje.

Ipak, i pored ovoga, u samom karakteru ličnosti treba da postoje odlike koje navode na zaključke o tome kakva je bila njena prošlost i kako će se ona sama razvijati u budućnosti.

Elementi koji osvetljavaju ličnost pre filma, za vreme filma i posle filma, na nenametljiv ali ubedljiv način doprineće da stvorimo ličnost koju popularni časopisi često nazivaju »nezaboravnom«.

**I sa krizama oprezno.** Kada se stvara zaplet, treba paziti da se od sekvence ne pravi kriza, koja zahteva svoj rasplet. Sekvenca treba da se završi nekom vrstom poravnanja. Tek više sekvenci mogu da daju krizu, koja je deo radnje što vodi klimaksu. Na jednu krizu ne treba dodavati drugu, treću, i tako dalje, idući ka klimaksu, jer na taj način film gubi od zanimljivosti i postaje jednoličan.

## Vrsta zapleta

Primeri zapleta koje smo ranije pomenuli u stanju su da obuhvate sav raspon ljudskih osećanja i delovanja. Međutim, uopšteno se može uzeti da za svako od njih postoje široke klasifikacije. Dž. Polti (G. Polti) pokušao je da ih klasifikuje u svojoj zbirci *Trideset šest dramskih situacija*. Još širim grupisanjem i ove situacije mogu da se svedu na manji broj.

**1. Ljubavni zaplet.** Mladić nalazi devojku, mladić gubi devojku, mladić nalazi devojku. Ovo je uobičajeni redosled događaja i oprobana formula na kojoj počivaju mnogi ljubavni filmovi.

**2. Zaplet uspeha.** U ovoj vrsti reč je o pokušajima osobe da postigne uspeh, što joj ili polazi ili ne polazi za rukom, zavisno od prirode priče. Mnoge pseudonaučne ili pseudoistorijske priče pravljene su po ovom uzorku, kao »Magični metak«, na primer.

**3. Pepeljuga.** Ova formula ponavlja na bezbroj načina ispričanu priču o ružnom pačetu koje se pretvara u predivnu devojku. Film snimljen po Šoovoj (Bernard Shaw) drami »Pigmalion« jedan je od najpoznatijih primera iz ove kategorije.

**4. Trougao.** Ogroman broj filmskih priča zasniva se na isprepletenim ljubavnim odnosima između tri glavne ličnosti. Iako je ovo vrlo poznata šema, sama ta činjenica ne govori da će priča obavezno biti loša. Engleski film »Kratak susret« je primer filma rađenog po ovom uzorku, a ipak je izvanredan film. Na žalost, ova šema se često svodi na puko upropašćavanje.

**5. Povratak.** Dramatični povratak zabludelog sina, dugo odsutnog oca, nestalog muža, za šta postoje i klasični primeri, korišćen je u raznim oblicima.

**6. Osveta.** Ovo je osnovni uzorak po kome je rađena većina kriminalnih priča. Zločin je izvršen i osveta mora da stigne zločinca. To će učiniti bilo snaga zakona, bilo osoba koja je najviše pogođena zločinom.

7. **Preobražaj.** Preobražavanje loše osobe u dobru do sada je iskorišćeno za ogroman broj priča — i loših i dobrih. Kod loših je obično greška u tome što preobražaj nastupa isuviše brzo i bez dovoljno motivacije. Pisci dobrih priča postaraju se uvek da preobražaj izraste iz same ličnosti i da polako i prirodno pređe u delo.

**8. Žrtvovanje.** Suprotno šemi osvete, ova pokazuje žrtvu neke osobe koja, odričući se svojih ličnih ciljeva, pomaže drugoj osobi da postigne željeni cilj. Kod najvećeg broja filmova koji su snimljeni po ovoj šemi zapaža se da nije posvećeno dovoljno pažnje osvetljavanju veličine karaktera onoga koji se žrtvuje. Reditelji kao da to ne umeju ili neće da pokažu. Moguće je da to izostavljaju zato što nerado žrtvuju akciju za ljubav statičkog pokazivanja karakternih osobina.

**9. Porodični zaplet.** Kao dokaz da ima dramatičnog u odnosima u okviru porodice mogu da posluže bezbrojni filmovi snimljeni po ovoj šemi. Takva porodica ne mora da bude u krvnom srodstvu. Ona može da se sastoji od grupe sustanara, bolesnika u bolnici, saputnika na brodu ili bilo koje grupe ljudi koja je sticajem okolnosti stavljena na određeno mesto i čiji životi dostižu dramsku poentu baš zbog tih okolnosti. »Kraljevska porodica«, »Večera u osam«,

»Orijent-ekspres«, »To ne možeš poneti« i drugi filmovi samo su neki od primera kako se uspešno primenjuje ova popularna šema.

Ovo su dakle, najvažnije i najčešće korišćene šeme koje piscu scenarija stoje na raspolaganju. Kada se one okruže samo akcijom, rezultati su zanemarljivi i ne doprinose slavi pisca. Ali ako se puna pažnja posveti ličnostima u akciji, onda svaka od ovih šema može da postane punokrvno umetničko delo.

## Ocrtavanje sporednih likova

Kako nijedno ljudsko biće ne živi u vakuumu, već na njega utiču odnosi sa drugim ljudima, potrebno je, kada se stvara priča, da se glavne ličnosti okruže ljudskom sredinom. Čak je i Defo (Daniel Defoe) morao da u priču o Robinzonu uvede Petka, kako bi se sukobi sa prirodom smenjivali sa sukobima među ljudima.

Te sporedne ličnosti moraju svakako da imaju veze sa životom glavnih ličnosti, jer bi inače njihova prisutnost bila suvišna.

**Sporedni likovi su takođe ljudi.** U isto vreme i sporedne ličnosti su ljudi koji vode svoj život i zbog toga na neki način imaju uticaja na život junaka. Da bi i sporedne ličnosti imale dubinu i treću dimenziju, treba ih dobro definisati i što prirodnije opisati. Ako se te ličnosti ne razvijaju u toku priče, njihova veza sa glavnim ličnostima neće imati realističnu notu. Kao posledica toga, i delovanje glavnih ličnosti izgledaće manje verodostojno, jer će biti vezano za delovanje nedefinisanih i nestvarnih likova.

Ali pošto su u pitanju sporedne ličnosti, koje će biti manje pred očima gledaoca, one treba brže da se razvijaju. Ovo može da se postigne pomoću dijaloga i radnje. Često se to postiže na taj način što se ličnost odmah nacionalno ili regionalno odredi, pa tako imamo taksistu iz Bruklina, Irca policajca, đavolastu i drsku sobaricu i slično, što su sve određeni tipovi.

Ovo svakako nije dovoljno. Potrebno je da taj taksista, recimo, ne samo izgleda kao prototip, već da se i tako ponaša. Ali on ne sme da bude tipizirani lik viđen već u stotinama filmova, već ličnost za sebe. Na primer, taksista može imati kompleks da mu smetaju saobraćajci, pa se na njih stalno žali. Ili, umesto što govori, on može imati nešto drugo što ga izdvaja — neki poseban izraz lica, »tik« ili slično. Una O'Konor (Una O'Conor) dala je divan primer te posebne karakterizacije u filmu »Baretovi iz Ulice Vimpol«, gde je kao sobarica pala u oči načinom hoda. Ista glumica je u filmu »Klani Braun« svojim bojažljivim iskašljavanjem doprinela da se zapazi jedna mala uloga.

Svaka sporedna ličnost treba, bilo u dijalogu bilo u radnji, da ima nešto što joj daje dimenziju realnosti i što u scenama sa glavnim ličnostima doprinosi punoći životnog utiska.

Stvoriti sporedne ličnosti u polučasovnom televizijskom filmu dosta je težak zadatak za pisca. Zbog relativne kratkoće vremena on nema kada da razvije te ličnosti. Ipak, one su potrebne, bilo kao dopune glavnoj ličnosti, bilo kao oduška između napetih delova. Baš činjenica što u takvom filmu nema dosta vremena zahteva od pisca da ličnosti dobro poznaje, i da one, iako ih samo letimično pokazuje, deluju istinito.

## Sporedne niti radnje

U svakoj vrsti umetnosti potreban je kontrast. U slikarstvu se tople boje suprotstavljaju hladnim. U filmskom scenariju dobro se suprotstavlja zlu, sporo — brzom, bogato — siromašnom. Pri svakoj vrsti poređenja mora da postoji osnovna relacija prema kojoj se poređenje vrši. Tada ono može da bude verodostojno i ubedljivo.

Zbog toga se pribegava sporednoj niti radnje, koja se uvek nekako odmerava u odnosu na glavnu. Šekspir je često uvodio isuviše sporednih niti, pogotovo u komedije, što je možda uzrok povremenoj zbrci u njima. Njegova umetnost najbolje je došla do izražaja tamo gde se držao glavne niti radnje, kao u *Hamletu* ili u *Antoniju i Kleopatri.*

U osnovi, sporedna nit radnje je skretanje sa glavne niti; u nju su upleteni uglavnom sporedni likovi, ali su njihova delovanja u vezi sa ličnostima iz glavne niti radnje.

**Utkana sporedna nit.** Da bi bila ubedljiva, sporedna nit treba da se prepliće sa glavnom niti radnje. Ona mora da doprinosi njenom razvoju, da utiče na njene krize i pogađa njen klimaks.

U mnogim filmovima to se postiže na taj način što su ličnosti iz sporedne niti u prijateljstvu sa onima iz glavne. Tako, na primer, junakinja ima neku prijateljicu veseljaka, koja proživljava na sporednoj liniji svoju ljubavnu priču, dok je junakinja proživljava u glavnoj. To je osnovna formula.

Varijacijama tu nema kraja, a svako osveženje samo svedoči o stvaralačkim sposobnostima pisca. Doživljavanja drugaričina treba da budu u vezi sa doživljavanjima junakinje, jer na taj način mogu da se dopunjuju i vode dalje glavnu nit radnje. Što su te niti dalje jedna od druge, manje će uticati jedna na drugu. To stvara nejasnoće, razara sklad i zbunjuje gledaoca.

**Sporedna radnja kao predah.** Sporedna radnja ili ličnost imaju još jednu dobru stranu. Kad god treba dati predah u napetoj situaciji, kad treba dati neočekivanu komičnu notu, kad treba da prođe malo vremena — tu su oni. Kad glavna radnja postane isuviše napeta, uvek postoji mogućnost da se nađe olakšanje skretanjem pažnje na sporednu ličnost.

**Glavne ličnosti nasuprot sporednima.** Pored svega što je već rečeno, sporedne ličnosti služe kao merilo kontrasta sa glavnom. Svaki lakrdijaš mora da ima ozbiljnog čoveka na kome isprobava svoje trikove. Na isti način, osobine glavnih ličnosti mogu vanredno da se osvetle pomoću suprotstavljanja sporednim ličnostima. Vispreni šef se odmah potvrđuje kao takav ako ga suprotstavimo službeniku koji sporo shvata.

**Brižljivo slikanje sporednih ličnosti.** Evo i jednog upozorenja: ličnosti u sporednoj radnji ne smeju se slikati površno. To treba da budu istinite osobe, sa jasnim ličnim crtama, sa postupcima koji su rezultat unutrašnjih delovanja. Njima treba da se posveti ista pažnja kao i glavnim ličnostima.

U isto vreme pažnja treba da se posveti niti događaja u sporednoj priči. Ta sporedna nit treba ne samo da predstavlja priču za sebe, već i da bude utkana u glavnu nit radnje. Ta priča treba da raste za sebe, a istovremeno i sa glavnom pričom. Ipak, ona ne sme da se otme i da uzme zamah koji bi ugrozio glavnu nit.

Očigledno, što više sporednih niti ima u priči, to je veća mogućnost da se izgubi glavna nit. U engleskom filmu »Smeh u raju« četiri uporedne niti potpuno su zamaglile sliku glavne priče.

**Slabost za sporedne ličnosti.** Sporedne ličnosti imaju neku čudnu moć kojom opčaraju pisca. Pošto su to obično uloge koje se pišu za karakterne glumce, i pošto su to najčešće likovi bliži životu nego glavne ličnosti, pisac često otkrije da se u neku takvu ličnost zaljubio. I nesvesno, on za sporednu ličnost piše najbolji tekst i stvara najbolje situacije. Zbog toga se glavna ličnost dovoljno ne ističe, a težište se sa glavne priče pomera na sporednu. U većini filmova gde je sporedna ličnost zasenila glavnu greška može da se nađe već i u osnovnom tekstu.

U polučasovnim televizijskim dramama broj i dužina sporednih radnji moraju da budu manji. I ovde, zbog faktora vremena, ako se više pažnje posveti sporednim nitima, trpeće glavna nit radnje. Sporedna nit je poželjna, ali samo u onoj meri u kojoj dopunjava glavnu radnju, a ne skreće pažnju sa nje.

## Dramske vrednosti

Sinopsis mora da sadrži neke emotivne vrednosti koje su utkane u tok priče. Ali samo emocije nisu dovoljne. Emocija je statična ako nije u vezi sa akcijom.

**Akcija treba da bude motivisana.** S druge strane, akcija sama po sebi ne mora da bude dramatična. Nju treba da motivišu izvesne emocije koje će radnju moći da dovedu do kulminacije.

**Snažna dramatičnost.** Drugim rečima, dramska komponenta mora biti tako snažna da dovede do pojačanog reagovanja publike; ona mora da ima *udarnu vrednost* i da se razlikuje od običnog, tako da sigurno deluje na gledaoca. Uobičajeno je da se kola kreću putem. U tome postoji stvarno kretanje, ali to nije ujedno i dramsko kretanje. Radnja postaje dramatična tek kada se kola, da bi izbegla neočekivanu prepreku, opasno zanesu.

Nije ništa neobično kada dete iz predgrađa gleda u izlog poslastičarnice. Gledaočeve simpatije će porasti mnogo ako se nos deteta priljubi uz staklo i tako pokaže koliko dete želi da se približi onom što je u izlogu.

Herojski podvig u ratnom filmu dobija dramatičnost tek ako se pokaže da je učinjen u opasnim okolnostima — uz prasak eksplozija, štektanje mitraljeza ili provlačenje kroz bodljikave žice.

**Dilema.** Dramske vrednosti posebno su prisutne kada se ličnost nađe u teškoj dilemi. To je situacija iz koje ličnost može da se iščupa samo ako napravi odlučan korak. Taj odlučan korak vodi ili rešenju tegoba ili propasti.

**Jedinstvo strukture.** U svim sukobima i dramatskim trenucima treba da postoje kontinuitet, jedinstvo i sklad, i sve to treba da vodi klimaksu. Pošto se izloži glavna tema, svi događaji treba da proističu iz nje, da se provlače kroz nju i grupišu oko nje. U priči sve treba da vodi njenom strukturalnom jedinstvu. Ličnosti, njihovi postupci, govor i sredina u kojoj se one kreću — sve to treba da bude deo života koji počinje odtamnjenjem, a završava se zatamnjenjem na kraju filma.

**Pravolinijski tok priče.** Priča ne sme da ima pravolinijski tok. Može čak ponekad izgledati da se ona udaljuje od glavne teme, ali to ne treba da bude slučajno, već mora da služi konačnom cilju.

Pravolinijska priča je najobičnija priča u kojoj ličnosti moraju da deluju po oveštalim formulama u okviru oveštalih situacija, pa se kao rezultat dobija krajnje nedramatična priča. O ovome će opširnije biti reči u poglavlju o dosetkama. Ovde je dovoljno ako kažemo da priča ne sme da bude pravolinijska i da ima očekivani tok.

Pravolinijska priča pre vremena otkriva svoju sadržinu. Ona isključuje jedan veoma važan element, a to je napetost, o kojoj će kasnije takođe biti reči. Taj element nije samo standardno pitanje »Ko je krivac?« To je element koji mora da sadrži svaka priča ako želi da veže pažnju publike.

**Sažeta poruka.** Velika greška u mnogim pričama koje treba da budu napete jeste što se u sažetoj formi već u početku oseti glavna poruka. To lišava napetosti događaje koji se pred nama odigravaju. Kada se pred nama pojavi bokser koji pokazuje svoje snažne mišiće i vešto se kreće, znamo da je i uspeh tu. Ista greška može da se nađe i u lošoj svakodnevnoj priči. Tu pojavu nazivamo i telegrafisanje, jer se na taj način ukratko prenosi poruka.

Telegrafisanje može da bude vizuelno i verbalno. Verbalno bi bilo kada neka ličnost, na primer, kaže o drugoj: »Sa ovim ćemo se namučiti.« Kada do teškoća zaista dođe, one više ni za koga nisu iznenađenje.

Još neke uobičajene greške ove vrste mogu da se nađu u izjavama: »Platićeš mi ti za ovo«, ili: »Ne zna on šta ga čeka«, ili: »Videćeš uskoro«, ili bilo kakvo drugo tačno najavljivanje onoga što će da usledi.

## Napetost

U napetost ubrajamo razne stupnjeve neizvesnosti, zabrinutosti i, na posredan način, osećanja simpatije. Kada film očigledno ima ove odlike, on može da ih prenese i na gledaoce, pa tako oni, kada se elementi naglase i podvuku, učestvuju ili u zabrinutosti ili u neizvesnosti junaka.

Napetost može da doprinese kontinuitetu. Kada dovedemo gledaoca dotle da želi da sazna šta se dalje događa sa junacima, postigli smo kontinuitet pažnje, koju treba održati do kraja.

U engleskom filmu »Pauk i muva« sva osećanja publike usredsređuju se na Filipa, koji, posle pljačke banke, pokušava da umakne hodajući po gredi ispod tavanice. Trik je star i jednostavan, ali je scena ipak veoma uzbudljiva. Nekadašnji serijski filmovi imali su na kraju svake epizode jednu neizvesnu uzbudljivu scenu.

Kada junak dospe u na izgled bezizlaznu situaciju, on treba da se iz nje izvuče ne slučajno, ne sticajem nepredviđenih okolnosti, već sopstvenim snagama. Njegova snaga i snalažljivost treba da ga spasu.

Ne izgleda baš verovatno kada se na pučini iznenada pojave spasioci, ili kada junak u prostoriji u kojoj je zatočen otkrije lestve.

**Za koga da navijamo?** Pre svega, potrebno je ličnosti predstaviti tako da one zadobiju simpatije i interesovanje publike. Bez razumljive i simpatične ličnosti nema interesovanja publike. Ako ne postoji interesovanje, neće biti ni strepnje za trenutna i buduća doživljavanja junaka. Na primer, malo ljudi može izdržati da se ne kladi, ako već ode na konjske trke, čak i ako se u konje baš mnogo ne razume. To posmatraču trke daje neki cilj, konja za koga će da navija i za čiju je budućnost u toj trci zainteresovan.

Bioskopski posetilac mora isto tako da bude zainteresovan za sudbinu junakovu, ako hoćemo da navija za njega, da stoji uz njega u teškoćama i da rešava njegove probleme. Kada se taj kontakt uspostavi, kada se ta nit simpatije izatka, lako je postići da publika saoseća sa junakom u teškoćama u koje ovaj privremeno zapada, i da deli njegove nedoumice.

Trenuci nedoumice mogu da se jave samo onda kad se junaku suprotstave snage koje su od njega jače, ili su mu umno ili fizički ravne. Nedoumica u vezi s pitanjem kako će se sukob završiti, a u tome leži ključ napetosti, može da postoji jedino kada su snage suprotne strane isto tako jasno ocrtane, ili kada izgleda da će zlo pobediti.

Napetost može da se postigne na različite načine. Kada se udruže vizuelni i verbalni činioci, mogućnosti su skoro neiscrpne.

**Pisac treba da piše, a ne da sažima sadržaj u telegrafske poruke.** Ni u jednom trenutku ne sme publika *tačno* da zna šta će se dogoditi. Nju treba navoditi na nesigurne pretpostavke, davati joj neodređene sugestije, a ponekad je čak navoditi na pogrešne zaključke, što je omiljena igra starog majstora Hičkoka (Alfred Hitchcock). Ali jedno ne sme nikad da se uradi — da se ukratko dâ sažeta poruka onoga što će se dogoditi, i time uništi delovanje klimaksa koji tek treba da nastupi.

Sve što publici pokažemo, a ne objasnimo do kraja, samo će doprineti napetosti. Svakako, napetost ne sme da bude sama sebi cilj. Ona mora da ima opravdanje. Mora da izvire iz ličnosti i njihovog delovanja. I, na kraju, ona mora da se prirodno slije u konačno razrešenje događaja, kada publika shvati sav značaj onoga što se ranije događalo, a nije bilo objašnjeno.

**Dokle da se skriva rasplet?** Pisac neće biti u stanju da održi napetost ako bude prikrivao neke činjenice — ma kako one bile važne — koje je bilo potrebno ranije saopštiti. Ova greška je vrlo vidljiva u nekim kriminalnim pričama i romanima u kojima se važne činjenice prećutkuju ili skrivaju, kako bi se otkrivanje pravog ubice ostavilo za kraj. Takva napetost može da se održava neko vreme, ali nastupiće trenutak kada je nužno da se otvore karte. Ako se to ne učini, publika će osetiti da je varaju i sve će interesovanje da iščezne.

Vilijem Ajriš (Wiliam Irish), koji često piše pod pseudonimom Kornel Vulrič (Cornell Woolrich), dobar je pisac, ali ponekad pada u grešku drukčiju od ranije opisanih, a koja ipak može da zbuni, zavede i razočara. Njegove ličnosti se uvek nađu u situacijama koje na izgled nemaju nikakve veze sa glavnim tokom radnje. Ponekad, on na kraju opravdava prikazivanje mnogih scena koje su van konteksta i na neki način ih poveže. Ali, još češće, te scene čak i do kraja priče ostaju neobjašnjene.

Takva vrsta napetosti sama ubija svoj cilj. Isuviše napetosti može da dosadi. Istovremeno, svaka napeta epizoda koja nije dobila svoj rasplet ostaće u svesti gledalaca kao nešto što ga kopka, pa će sve uspele epizode ostaviti zbog toga slabiji utisak.

**Svođenje računa.** Svaki dramski zaplet mora da se završi svođenjem računa. Rasplet mora da dovede do prihvatljivih zaključaka. Humo-

ristična radnja mora da se završi humorističnim zaključkom. Skrivena dokumenta moraju da se pronađu. Naslednik velike zaostavštine mora da se pojavi. Podvučene karakterne crte neke ličnosti moraju da dovedu do zaključaka koji su u skladu sa njima. Podaci koje smo skrivali moraju na kraju da se otkriju, kako bi napetost imala smisla. Ako su se u priči pojavljivale sporedne ličnosti ili se provlačila sporedna nit radnje, na kraju moramo da se vratimo na glavnu nit, ali tek pošto smo objasnili i sporedne.

U Ridovom (Carol Reed) filmu »Pali idol« papirni avion, napravljen od telegrama, leluja polako kroz vazduh i pada agentu pred noge, a ovaj ga u hodu odbacuje. Na kraju agent ga podiže. Pošto je na ovaj način postigao dovoljnu meru napetosti, on telegram bez velikog interesovanja otvara i letimično čita. Objašnjenje cele ove napete scene usledиće tek kada agent saopštava Bejnsu, optuženom sobaru, da je pročitao telegram, i time obara njegov alibi.

Ovaj element napetosti mora da postoji već u sinopsisu. Kasnije, u scenariju, primenom filmskog jezika on može da se istakne i podvuče. Montaža filma igra veliku ulogu u podizanju napetosti. O primeni uglova snimanja kadra i montaže biće govora u posebnim odeljcima. Ipak, treba da se naglasi da nema napetog filma bez napetosti u sinopsisu, bilo da je reč o ljubavnom ili kriminalnom filmu, o komediji ili tragediji.

**Trikovi za postizanje napetosti.** Ima bezbroj pojedinosti koje pojačavaju napetost kada se unesu u scenario ili knjigu snimanja. Evo nekih:

1. Na vratima se ne pojavljuje ona osoba koju prirodno očekujemo, već neko drugi.

2. Iznenada na kolima pukne guma, ili se pokvari neki uređaj, ili se dogodi slična nezgoda, koja sve zaustavi.

3. Nosilac poruke se neočekivano zadrži, jer ga je nešto zainteresovalo, bilo da je to neko udesio ili se desilo slučajno.

4. Nekoliko osoba, ne obraćajući nikakvu pažnju, prolazi pored nečega što za njih može da bude veoma značajno. To može da bude neko pismo, paket ili slično.

Pomenuli smo samo nekoliko od ogromnog broja pojedinosti koje mogu da se primene, i primenjuju se, kada treba prekinuti očekivani tok radnje i tako postići napetost.

**Borba za vreme.** Jedno od najčešće primenjivanih, a ipak najuzbudljivijih sredstava kojima se postiže napetost jeste takozvana borba za vreme. Razumljivo je što je ovo sredstvo uvek uzbudljivo — ono poseduje karakteristike neophodne za dobar film: akciju, reakciju i stalno kretanje.

Postoji još jedan prost, ali uvek efektan način — na primer, negativac kaže: »Ako mi ne predaš dokumenta, dok izbrojim do pet...« i počinje da broji. Kamera snima veoma krupno njegov kažiprst, koji se bez oklevanja sve više savija oko obarača. Dok se dođe do broja pet, gledaoci ostaju bez daha.

Kada se borba za vreme odigrava u statičnoj situaciji, rezultat je napetost. Kada se događa u toku kretanja, rezultat je napeta trka. Ovo drugo, na žalost, toliko često se primenjuje da mu je oštrica zanimljivosti pomalo otupela. Naročito se ovom sredstvu pribegavalo kada treba naći guvernera pre nego što neki nevin čovek sedne na električnu stolicu; ili u vesternima, kada treba obavestiti vlasnika stoke da su lopovi već krenuli ka njegovom imanju; ili kada muž treba da javi ženi da šef dolazi na večeru i da očekuje domaću kuhinju, kao što se muž hvalio, a žena te večeri, kao i obično, taman otvara konzerve.

Bez obzira na to što su ova sredstva toliko upotrebljavana, ona uvek mogu da se podese i u ovom ili onom obliku primene kako bi se postigao neprekidni tok radnje i pomoću napetosti održala pažnja publike. Kreativni pisac pokazaće svoj talenat ako ovom oveštalom sredstvu da novi obrt i time opravda njegovu primenu.

U filmu »Usamljena žena« Hičkok je ovo dobro poznato sredstvo odlično iskoristio. Tu vidimo dečaka koji, ne znajući za to, nosi bombu podešenu da eksplodira u određeni sat. Kamera ga prati dok on bezbrižno ide londonskim ulicama, zastaje da mu ulični prodavac šampona opere kosu, nalazi neko psetance i uzima ga, i konačno se penje u autobus. Za sve to vreme publika u određenim razmacima vidi na raznim mestima časovnike koji pokazuju da vreme neumitno odmiče. I na kraju, pošto je napetost porasla do neizdržljive mere, i pošto sat počinje da odmerava sekunde, a ne više minute, bomba eksplodira i autobus prepun putnika, zajedno sa dečakom, leti u vazduh.

U stvari, svaka priča — ako treba da vodi do postavljenog cilja — mora u sebi da sadrži elemente borbe za vreme. Neko mora da uradi nešto pre nego što ga neko ili nešto spreči u toj nameri. Ako se toj trci postavi vremenska granica u čijim okvirima radnja mora da stigne do vrhunca, napetost se znatno pojačava i podiže interesovanje publike. Ali i bez postavljanja te granice može da se postigne napetost.

## Trka

Borba za vreme je obično deo posebnog dramskog postupka, koji je svojstven filmu i na filmu najbolje iskorišćen. To je trka.

**Vrhunac kretanja.** Trci se pribeglo u prvom velikom igranom filmu uopšte, još u »Velikoj pljački voza«. Od tada je trka bezbroj puta efektno upotrebljena.

Grifit (D. W. Griffith) je trku upotrebio u sceni sa plovećim ledenim bregom u filmu »Dole na Istoku«, zatim u trci ljudi sa kapuljačama u filmu »Rađanje jedne nacije« i u filmu »Netrpeljivost«, kada treba spasti čoveka osuđenog na vešala. Isto je upotrebio i u Dantonovom putu na giljotinu u filmu »Povest o dva grada«.

Za trku se može reći da je u najvećoj meri sredstvo svojstveno filmu. Po samoj svojoj prirodi ona prikazuje vrhunac pokreta i daje kvalitet kretanja svakoj sceni u kojoj se pojavljuje. U istoriji filma, na samom početku, nije bilo filma bez trke, jer su reditelji bili svesni njenog delovanja.

**Sveopšta primena.** Čak i danas trka se pojavljuje skoro u svakom filmu. Pogotovo se vesterni bez nje ne mogu zamisliti. Čak i dokumentarni filmovi, koji rado napuštaju sredstva igranog filma kako bi razvili sopstven izraz, ponekad se oslanjaju na trku. O'Flaerti (Robert O'Flaherty) u filmu »Priča o Luizijani« pribegao je trci u raznim varijacijama kada je prikazivao borbu između dečaka, aligatora i pripitomljenog rakuna. I De Sikin izvanredni film »Kradljivci bicikla« predstavlja trku od početka do kraja, u kojoj Mađorani i njegov sin jure kradljivca bicikla kroz mračne rimske ulice.

**Trka u vesternu.** U totalu široka dolina, a u daljini brda: idealno mesto na kome će da se odvija trka i potera u kaubojskom filmu. Utisak je još jači uz zvučne efekte kopita, rzanje konja i zveckanje mamuza i kajasa. U početku kauboji su jurili Indijance, a ovi opet naseljenike koji su putovali u svojim pokrivenim kolima. Danas u takvim filmovima kauboji jure kradljivce stoke, vlast juri one koji napadaju poštanska kola, a onaj koji je postavio dinamit juri one što mu se u kritičnom času približavaju.

Poslednji film Sema Vuda (Sam Wood) sadrži dve sekvence trke: u jednoj vojnici likvidiraju skoro sve Indijance, a u drugoj Indijanci koji su uspeli da umaknu postavljaju zamku belcima i skoro ih sve ubijaju. Na kraju Indijanci stradaju od ruku čuvara poretka.

**Trka u komediji.** Trka je posebno neophodna u komedijama. Stari komični filmovi od dve rolne skoro su u svakoj sekvenci imali po jednu trku. Kistonovi policajci izmišljeni su kako bi imao ko da juri smešne lakrdijaše. Kada je brzina snimanja svedena na dvanaest kvadrata u sekundi (što je povećalo broj snimljenih kvadrata i ubrzalo kretanje), trka je postala užurbanija, a efekat još komičniji. Kada se snimaju kaubojski filmovi, u scenama gde se prikazuje trka prelazi se sa normalnih dvadeset četiri kvadrata postepeno na osamnaest. Kretanje s kraja na kraj kadra (cross-screen action) ne zahteva smanjenje brzine snimanja da bi se ubrzalo kretanje, dok se pri kretanju po dubini kadra obično usporava na dvadeset kvadrata. Za postizanje ovog efekta koristi se i širokokutni objektiv, o čemu će kasnije još biti govora.

**Trka na život i smrt.** U kriminalnoj priči trka obično počinje onoga časa kada se otkrije zločin i naiđe na prve tragove. Tu je trka uzdržanija i sporija. To nije obična trka u prostoru, gde je kretanje očigledno, već jedan prefinjen postupak lova na slepo.

Veoma često, pogotovu u kriminalnim filmovima bez zločina, ta trka može da dostigne meru napetosti ravnu onoj u ranim vestern-komedijama. U engleskom filmu »Trka za novcem« prikazana je uzbudljiva trka u kojoj jedan čovek juri drugoga, dok devojku juri i sustiže njena žrtva, zbunjeni mladić koga na kraju hvata policija.

Ovakva dvostruka trka uspešno je iskorišćena u Hičkokovim filmovima. U filmu »Stanar« Trbosek juri mladu devojku, to jest svoju sledeću žrtvu, a agent Skotland Jarda, koji je zaljubljen u tu devojku, juri Trboseka.

Film Karola Rida »Begunac« predstavlja uzbudljivu trku od početka pa do samoga kraja, kada se Mejsn (James Mason) i njegova devojka nađu u svetlosti policijskih farova.

**Trka se stvara.** Da bi bila efektna, trka zahteva prvorazrednu montažu. Pisac scenarija daje svoj udeo pišući u kratkim i pogodnim scenama, i s opisima kadrova.

Trka pre svega zahteva brižljivu pripremu. Sa njom može da se počne tek pošto su sve ličnosti postavljene na svoja mesta i gledalac ih upoznao. Naravno, tu ima izuzetaka i varijacija. Ako je u pitanju trka za zločincem, publika ga neće upoznati kao takvog. Ona njegov identitet saznaje tek u završnim scenama, kao što je učinjeno u filmu »Dimitriosova maska«.

Ipak, ovo pravilo važi, pa da bi i trka postala deo priče, ličnosti i njihovi odnosi moraju da budu jasno definisani. Pošto se opišu ličnosti i objasne odnosi među njima, tok priče može da počne. U početku priča teče usporeno, a zatim sve brže, dok se skraćivanjem scena ne dođe do tempa trke.

**Dijalog opterećuje trku.** Znači, trka predstavlja vrhunac radnje. Nju treba i u scenariju obraditi jasno. Težište treba da pada više na akciju, a manje na dijalog. Publika treba da shvati šta se događa više iz događaja, a manje iz dijaloga. U kaubojskim filmovima, za vreme trke dijaloga nema po nekoliko minuta, a onda se čuje samo jedno kratko: »Pobeže onuda!« što je na neki način postalo kliše za tu vrstu filmova.

Svaki dijalog u stvari opterećuje akciju koja je srž trke. Ali tamo gde je trka bila vrtoglava i gde se očekuje predah, potrebno je da bude malo dijaloga. On će i tada biti kratak, lakonski, stakato-dijalog koji podseća na odmaranje snaga pred odlučni završetak.

**Napeta trka.** Nikada se ne sme dopustiti da trka teče neometano i gledaocima odmah bude jasno kako će se ona završiti. Trka mora da bude napeta. Napetost se postiže ako gonjeni tu i tamo uspe da umakne goniocima sticajem okolnosti ili, još bolje, nekim domišlja-

tim postupkom. Što se više ide kraju, epizode gde je gonjeni skoro umakao, ili ga je gonilac skoro uhvatio, treba da budu sve kraće i češće, tako da se konačno hvatanje ili konačni beg dogodi na vrhuncu napetosti radnje.

Tempo trke koji pisac daje postiže se na taj način što se za brži tok radnjeređaju sve kraće scene; što se sa gonjenog prelazi na gonioca; što se za postizanje efekta napetosti primenjuje tehnika opisana u poglavlju o kadriranju.

**Zvučni efekti trke.** Zvučni efekti trke su do te mere važni da možemo reći da predstavljaju njen sastavni deo. U komedijama, scene sa starim automobilima ne bi bile ni upola onako smešne bez škripanja i lupe. U kaubojskim filmovima lupa kopita, škripanje sedla, zveckanje mamuza i kajasa, škripa i krckanje prepunih kočija, rzanje konja i pucnji koji se mešaju s tim — sve su to delovi iste slike. U kriminalnim filmovima treću dimenziju trci daju odjeci koraka, škripa vrata, daleki krici u noći i zavijanje pasa na mesec. Ponekad će se napetost pojačati potpunim odsustvom bilo kakvog zvuka, ili ubacivanjem iznenadnog zvuka koji preseca dugu i napetu tišinu.

Engleski film »Kiša pada uvek nedeljom« završava se strahovitom trkom u kojoj junak, bežeći od policije, traži spas iza skretničarske kućice. Dahtanje lokomotiva, zveket šina, pisak vozova i sudaranje vagona koji se spajaju — sve to umnogome doprinosi da ovaj, inače pretenciozan i ne baš dobar film u svojoj završnoj sekvenci zadrži interesovanje publike. Poglavlje u kome će posebno biti reči o zvuku daće još neke napomene o tome kako on može da se upotrebi za sekvence sa trkom.

**Pravac trke.** Veoma važan činilac u sekvenci sa trkom je pravac same trke. U stvari, o tome treba da vode računa reditelj filma i montažer. Ali svakako i pisac scenarija mora da poseduje neka znanja o postupcima koji se tu primenjuju, kako bi materijal koji on napiše bio što upotrebljiviji, ili mogao da se prilagodi bez velikih teškoća. U kasnijim poglavljima biće o ovome još reči — za sada je dovoljno reći da smer koji trka ima — s leva nadesno ili s desna nalevo — treba da bude neizmenjen do kraja trke, kako bi publika mogla da shvati ko je progonjeni a ko gonilac dok se rastojanje među njima sve više smanjuje.

**U trci je sve moguće.** Trka ima jedno posebno svojstvo — u njoj je sve moguće. Dok u drugim delovima filma moramo da se držimo onoga što sledi po normalnom toku, elementi trke mogu da budu potpuno atipični. Oni mogu da budu komični, humano realistični, sa elementima burleske, pa čak i krajnje sentimentalni. Čaplinove komedije, čak i one kasnije, prepune su patosa najgore vrste. Ali pošto je on utkan u tok trke, napetost pokriva ili delimično briše elemente kojima bi se inače moglo zameriti.

I tako trka omogućuje reditelju da skoro bezgranično pusti mašti na volju. U na izgled nekontrolisanoj trci sve je moguće, a raznolikost situacija kojima može da se pribegne gotovo je neiscrpna. Hičkok i Rene Kler (René Clair) u mnogim svojim filmovima ovim su se znalački koristili.

U rano doba filma skoro uvek je za snimanje komedije angažovan i neko ko nije imao pojma o snimanju filmova, ali je po svom osećanju predlagao najnemogućnije stvari. Posledica toga bila je da su trke često ispadale manijačke, ali istovremeno neverovatno smešne.

**Trka treba da bude slikovita.** Da bi imala efekta, trka treba da se odvija u sredini koja ne mora da bude obavezno lepa, ali svakako treba da bude neobična. Primeri za takvu sredinu su tamni kutovi pristaništa, pozorišne galerije, neprohodni kanjoni ili podzemni svodovi kanalizacije (»Noćni šetač« i »Treći čovek«), maglom pokrivene visoravni (»Baskervilski pas«), napušteni gradovi (»Njuškalo«) ili slagališta, duga stepeništa, duge kompozicije vozova, tama zabačenih ulica u bednim četvrtima, lavirint hodnika u nekom rudniku; trka može da se odvija i kroz hodnike muzeja voštanih figura, između porušenih spomenika na nekom groblju, preko arktičkih tundri, kroz neprolaznu džunglu, gore-dole po pokretnim stepenicama neke robne kuće, od podruma do tavana neke napuštene stare zgrade, po stepeništu oblakodera, na terenu cirkusa, u liftovima Ajfelove kule (»Čovek na Ajfelovoj kuli«); bilo gde i bilo kada, bilo sa kime — trka može da se odvija i u njoj je sve moguće.

Odnedavno, na filmu viđamo često i trku kroz ulice još vlažne od kiše koja je pala prethodne noći. Karol Rid nam je takvu trku pokazao u filmovima »Treći čovek« i »Pali idol«. Iv Alegre (Yves Allégret) u svom filmu »Tako lepa mala plaža« vrlo se mnogo oslanjao na fotogenični efekat mokrih pločnika. On je taj efekat sigurno preuzeo od njegovog tvorca Marsela Karnea (Marcel Carné), koji je to prvi primenio u filmu »Marija iz luke«. Pod običnim okolnostima teško bi se scena bacanja policajca u reku dobro uklopila u radnju dramskog filma. Ipak, u filmu »39 stepenika«, koji se ne bi mogao nazvati komedijom, to je učinjeno i uspelo je, jer je izvedeno u okviru trke.

Važnost trke za svaki scenario je neosporna. Onaj ko ovlada njenom primenom postigao je pola uspeha.

## Serijski filmovi

Iako serijske filmove za omladinu rade ljudi koji su se za to uglavnom specijalizovali, ne bi bilo loše da se i ovde razmotri nekoliko vidova pisanja scenarija za serijske filmove. Ovo je najpogodnije mesto za to, jer se serijski filmovi za televiziju sastoje od trke koja se proteže kroz petnaest epizoda od po dve rolne, koliko film traje. To je dobro uraditi i zbog toga što će serijski filmovi postati glavni sadržaj televizijskog programa — ukoliko to već nisu. Principi koji se odnose na filmove što se snimaju za dvoranu isti su kao i principi koji se odnose na filmove snimane posebno za televiziju.

Prvi serijski film snimljen je 1913. godine; bio je to »Fantomas«. Prvi američki film po tom uzoru bio je »Katlinini doživljaji«. Od onda su snimljene hiljade serijskih filmova za razonodu omladine, a — iskreno se mora priznati — i odraslih.

U svoje vreme, serijski filmovi kao što su »Čovek sa gvozdenom kandžom«, »Glas preko žice« i »Paulinine pustolovine« vrveli su od zastrašujućih i pogubnih stvari kao što su mehanička testera, minirane brane, rastopljena lava, plićaci puni krokodila, zgrade u plamenu, lokomotive i slično. Danas se težište stavlja na ubojite zrake, atomsku bombu, otrovna isparenja, bakterije, gas koji deluje na nervni sistem, i još neka takva savremena sredstva ubeđivanja.

Zadatak pisca priče za serijski film jeste da izmisli neviđene opasnosti, zamke u koje junak i junakinja mogu da upadnu i iz kojih treba da se iščupaju. Naravno, on mora da pruži i rešenje kako da se junak i junakinja oslobode opasnosti.

Posle uvoda, u kome se ponavlja završna scena iz prethodne epizode, dolazi bekstvo. Završna scena prethodne epizode je u stvari klimaks priče, gde smo, na primer, videli junaka kako visi nad ivicom provalije dok mu puma grize ruku. Posle toga, junak se nekako spasava.

Da bi se ovo postiglo, publiku treba zavarati onim što se naziva »lažni rez«. To se postiže na taj način što se umontira nekoliko stopa scena spasenja, koje je namerno izbegnuto u prethodnoj epizodi: na primer, kako junak iskače iz vagona trenutak pre nego što se ovaj surva niz liticu, ili kako uspeva da demontira mašinu koja emituje smrtonosne zrake upravo pre početka emitovanja.

Sav taj uvodni materijal mora da se iznese u prva dva-tri minuta svake epizode. Od tog trenutka radnja se opet pretvara u divlju trku, dok se na kraju epizode junak ponovo ne nađe u smrtnoj opasnosti.

Prvih nekoliko minuta ovog preostalog perioda od dvanaest minuta treba da obuhvate glavni tok kojim će radnja da se razvija. Na primer, »negativac« naređuje svojim najamnicima (uvek se nađu poneki u serijskom filmu) da otmu devojku koja je baš krenula u naučnu laboratoriju svoga oca. Napetost se zatim održava na taj način što napadači sve bliže okružuju devojku a publika se uključuje u igru i željno očekuje da što pre naiđe snažni delija. Ako se sve dešava po uobičajenoj formuli, on će da stigne, očajnički će da se uhvati ukoštac sa zlikovcima i spašće lepoticu iz njihovih kandži.

To nas dovodi u srž događaja. Borba sa zlikovcima mora uvek da bude svirepa i neizvesna. Stolice se lome o glave, stolovi se raspadaju, posuđe se razbija u komade, prozorska stakla pucaju. A zatim se junak i glavni »negativac« hvataju ukoštac. Naravno, junaka će da dublira neko ko je tome vičan, a montažom će se smenjivati krupni planovi pravog junaka i širi kadrovi njegovog dublera. Da bi se priča mogla nastaviti, dobri junak dobija kobni udarac u bradu i pada.

Pomagači zlikovca sada odvode devojku, zapalivši prethodno zgradu u kojoj je junak ostao da leži u nesvesti. On dolazi svesti u poslednji čas, pre nego što ga vatra zahvati, i kreće u poteru za devojkom i njenim otmičarima.

Sada nastupa vrhunac trke. Njeno trajanje treba da se protegne na otprilike sedam minuta i da obuhvati sva sredstva kretanja — što brža, to bolja. Na sve ranije ispričano otišlo je nekih devet minuta filma. Kada junak stigne u stanište zlikovca, trebalo bi da ima na raspolaganju još dva-tri minuta, da bi se upustio u novu borbu sa otmičarima i tako spasao devojku od sudbine koja je gora od smrti. I opet će junak da dobije direktan udarac u bradu, opet će se naći uhvaćen u klopku iz koje kao da nema izlaza. Devojku, naravno, ponovo odvode, a prostorija u kojoj je junak ostao da leži puni se vodom. Ovog puta nema mu spasa.

Iz svega što je do sada rečeno jasno je da težište serijske priče leži u akciji. Osnovno pravilo za pravljenje serijske priče (serijskih filmova) jeste da radnja ne sme da stane. Dijalog treba da bude sveden na najmanju meru — nekih sedam stotina reči po epizodi — tek toliko da priča teče dalje. Nepotrebnim razgovorima ili dosetkama tu nema mesta.

Složene likove treba izbegavati. Junak uvek mora da bude častan, tipičan Amerikanac. »Negativac« treba uvek da bude podmukao i gadan. Njegovi ljudi su krupni, neprijatno se cere, i imaju bezbrojne ožiljke i čupave obrve. Junakinja mora da bude krhka, zgodna plavuša sa izrazom patnje na licu, ali istovremeno sposobna da se bori i da prima udarce. Njeni odnosi sa glavnim junakom ne smeju da se kvare bilo kakvim aluzijama na seks. Za to postoji važan razlog — ovakve serije prave se za određenu vrstu gledalaca, a to je omladina koja živi van velikih centara i koja slobodno popodne provodi kraj televizora. Gradska deca imaju mnogo više prilike da i bez toga vide uzbudljive prizore. Deca u Engleskoj nisu vatreni gledaoci televizijskih serija, sem ako to nisu serije o kaubojima i Indijancima. Nasuprot tome, neke južnoameričke televizije prikazivale su za jedno veče svih petnaest nastavaka takve serije i publika ih je masovno gledala.

Serijski filmovi bi mogli mnogo da koštaju kada se ne bi na sve mislilo, i zato se njih prihvataju reditelji koji umeju da štede. Pre svega, uzima se jeftin scenario. Kadrovi koji zahtevaju totale sa dosta dekora uzimaju se iz materijala snimljenog za druge filmove, a koji nije bio umontiran. Prizori požara, sudara vozova ili scene sa divljim životinjama uzimaju se obavezno iz arhivskog materijala. Ako su potrebni konji, uzme se samo nekoliko konja i jahača, koji se snimaju posebno kako bi se ostavio utisak da ih je veliki broj. Radni dogovori za ovu vrstu snimanja mogu po napetosti da se upo-

rede sa scenama koje će se snimati. Trebalo bi da dobra ekipa u toku radnog dana snimi 125 kadrova, tj. 18 minuta prikazivanja filma. Prosečna cena serije iznosi između 300.000 i 500.000 dolara. Ona obuhvata 30 rolni završenog filma, tj. dužinu četiri celovečernja igrana filma.

Da kažemo ovde još nešto o prvoj epizodi serijskog filma: u njoj će se gledalac upoznati sa izgledom i osobinama likova. Zatim će mu reditelj otkriti šta je objekat zapleta. To može da bude neki predmet, dokumenti, testament, tajna formula, karta u koju je nešto ucrtano, ili neki dragulj. Zbog jedne od tih stvari onaj zlikovac će se upustiti u borbu, ne prezajući ni od čega, i biće stalno za petama našem junaku i njegovoj lepotici. Radnja cele serije vrteće se oko tog predmeta. Ako pisac scenarija uspe da izmisli neki predmet koji ovde nije pomenut, ako uvede nove metode mučenja, nove zamke i trikove kako da se iz njih umakne, onda će za njega biti posla kod »Kolumbije«, »Univerzala« ili »Ripablika«, znači kod onih koji se uglavnom samo time bave.

Ali mašti ipak ne treba isuviše puštati na volju. Dovoljno je da pisac bude inventivan u oblastima koje smo pomenuli. U svemu ostalom treba da se drži strogih pravila za pisanje serijskih filmova. To su čvrsta pravila. Slična su utvrđenim pokretima neke igre, i svi treba da ih se pridržavaju.

## Vesterni

Pošto su skoro svi vesterni, isto kao i serijski filmovi, namenjeni uglavnom omladini, i oni moraju da se prave po tradicionalnom uzoru. Junak mora da bude hrabar, iskren, pošten, pouzdan, samilostan, poslušan, razborit, čist i uljudan — baš kao i njegovi mladi gledaoci. Zlikovac mora da bude odvratan. Devojka ima dugačku kosu, milo lice i prosto zrači blagošću. Ljubav je samo za slabiće, i zlo i naopako ako kauboj pokuša da poljubi prijateljicu. On može da miluje konja po njušci, ali devojku — o tome ne može biti govora.

Formula po kojoj se prave ovi filmovi nije se menjala od vremena Bronco Bilija i njegovih filmova, u kojima su u prvom planu bili konji i zobnice. Dokaz da se takvi filmovi još uvek isplate jeste taj što oni i danas sačinjavaju 35 procenata američke filmske proizvodnje. Jeftin vestern, čija se cena kreće između 35 i 50 hiljada dolara, sigurno će doneti dobit od pedeset procenata.

I ovde se, naravno, ne odstupa od uobičajene šeme: junak, u ovom slučaju kauboj, sukobljava se sa kradljivcem stoke, podmitljivim šerifom ili pohlepnim bankarom. Zlikovac, dabogme, može da bude i neko drugi. Fabula po ovoj temi susreće se u sva tri tipa vesterna: u jeftinom uprošćenom vesternu; u muzičkom vesternu, gde se obično pojavljuje neko poznato ime i takav vestern košta više od prvog; i, konačno, u luksuznom vesternu milionske superprodukcije koji su u stanju da izbace samo neki od velikih studija. U osnovi, bar što se priče tiče, malo ima razlike između filma »Jahači iz klanca Gauer«, koji je snimio Studio Monogram, »Šerifa sa pištoljem« u proizvodnji Studija Ripablik, ili »Ravničara«, »Poštanskih kočija« i »Dvoboja na suncu«, koje su snimali veliki studiji.

U uzanim okvirima ove šeme, uz mnogo obaveznog i mnogo zabranjenog, pisac treba da napiše priču iz koje će moći da se napravi živ, zanimljiv i jeftin film. Obično u pogledu prve dve osobine i može da se napravi nekakav kompromis; ali ovo poslednje ne sme da dođe u pitanje. Publika koja traži kaubojske filmove nije izbirljiva. Kvaliteti i vrednost joj nisu važni. Kada su se tvorci jednog izvanrednog vesterna usudili da se udalje od uobičajene formule (reč je o filmu »Omča za nevinog«), kritika je bila puna hvale, ali su kase ostale prazne. Junaci u ovom filmu nisu bili ni crni ni beli, već sivi. Film je bio realističan. Ali publika je film odbacila, jer joj nije pružao ono što ona traži — trku i beg.

Iz ovoga sledi pouka: ako piscu povere da napravi vestern, neka pravi vestern bez nastojanja da unosi u njega nešto novo ili drukčije. Uostalom, za vesterne pišu iskusni ljudi kojima to dođe kao honorarni rad. Zatim, vestern se brzo snima, dok je vreme lepo.

Ali ako ste majstor da na istu temu napravite prihvatljive varijante; ako umete da pišete u kaubojskom žargonu (ali pravom, a ne onom koji se govori na Koni Ajlendu); ako poznajete običaje Divljeg zapada; ako ste pročitali dovoljno knjiga o kaubojima i videli dovoljno filmova o njima da biste umeli da ih podražavate; ako vam je ruka hitra na obaraču (pisaće mašine), pa vam za pisanje scenarija ne treba više od dve nedelje; ako ste upućeni u tajne jeftinog snimanja; ako umete da zamislite i opišete dobru jurnjavu na konjima; ako pazite da ne dopustite kauboju da puca iz pištolja sa burencetom više od šest puta bez punjenja; ako umete udesiti da radnja ne trpi od umetnutoga dijaloga; ako poznajete umni domet konja, pa mu ne dajete baš da čita scenario; ako stalno imate na umu da su kauboji ćutljiva, snažna, bezgrešna i bespolna bića; ako ste spremni i voljni da zaboravite da ste kreativni pisac i pristajete da fabrikujete i poslednje trice — trebalo bi da vam život bude lak.

## Nagli obrti

U profesionalnim krugovima postoje razni nazivi za obrte, već prema tome u kakvim se filmovima odigravaju. U osnovi, to je plansko premetanje uobičajenih elemenata kako bi se postigao efekat šoka. U književnosti je taj postupak već davno poznat, i književnici se njim koriste vekovima. O' Henri (O' Henry) ga je u svojim kratkim pričama doveo do savršenstva.

Može se reći da su to sredstvo u Holivudu najčešće zloupotrebljavali. Kao rezultat imamo filmove koji skoro uvek razvijaju fabulu na

štetu stvarnog portretisanja likova. Skoro da nema sastanka na kome se diskutuje o filmskoj priči, a da se razgovor ne usredsredi na obrte.

Supervizor može, na primer, predložiti da devojka ne bude ćerka čoveka koji joj je po prvobitnoj zamisli otac.

Na to će pisac lakonski da odgovori: »E, ne može, ja sam njegov lik već drukčije oblikovao.«

Na šta će supervizor: »Ako mu ne bude ćerka, napraviću bolji film.«

I tako se pisac vraća poslu koji je već završio, i sve premeće kako bi u priču utrpao željeni obrt. Ishod svega će biti kraj filma koji predstavlja iznenađenje za sve, ali ništa više od toga.

Jedan nezavisan producent kupio je neku radio-dramu koju je čuo, samo zbog obrta koji mu se učinio pogodan za film. Zatim su pisci kojima je dao tekst na obradu napisali potpuno novu priču u koju se taj obrt uklapa. Pošto je film snimljen i producent pogledao prvu tonsku kopiju, zaključio je da mu se u filmu dopada sve sem obrta, pa je, dosnimivši nove scene, završio film sasvim drukčije.

Nema sumnje da obrt ima svoje mesto u filmskoj priči. Efekat iznenađenja prija publici, ali pod uslovom da je izveden na pravom mestu, u pravo vreme i sa pravim ličnostima. Sam obrt radi obrta nema svrhe.

**I obrti su deo radnje filma.** Obrt mora da bude utkan u tok priče. Ma kako iznenadan izgledao, on mora da bude verovatan u okvirima koje je priča do tada pružala i u granicama mogućnosti likova onakvih kakvi jesu. Publika treba da prihvati obrt kao nešto što je stvarno moglo da se dogodi.

U slučaju kada obrt nije utkan u priču, kada ne proizilazi iz razvojnih linija ličnosti, već je dodat da bi se postigao efekat iznenađenja, tok priče gubi od celine. Napuštajući salu, publika će od svega što je videla najbolje da se seća obrta. Iako publiku obrti zabavljaju, ne sme se dozvoliti da obrt bude izdvojen iz celine, bez vidne veze sa nekom od ličnosti ili događaja. Najčešće u takvom slučaju pisac u priči ostavlja neku bitnu stvar bez objašnjenja. A to uvek izaziva nezadovoljstvo publike.

**Obrti raspoloženja.** Postoji još jedna vrsta obrta koja se primenjuje da bi se scena emotivno obojila. To može da bude smeh, strah, ili neprijatno osećanje. U filmu »Povratak Rastija« vidimo siledžiju koji se okomio na grupu mlađih dečaka. Pošto su siledžijini pratioci iz nekog razloga otišli, jedan od dečaka preteći podiže pesnicu ka njemu. Siledžija na to, naravno, odmah reaguje i mali u strahu beži, dozivajući mamu. Obrti mogu da budu vizuelni, verbalni ili kombinovani. Verbalni gegovi naročito dobro odgovaraju komičnim filmovima.

Obrti su isto tako dobrodošli u kriminalnim filmovima, pogotovu kada radi popuštanja napetosti donose komičnu notu. Uz njih odmah može da se stavi i šok-obrt — kao, na primer, otkrivanje još jednog leša, ili neke značajne činjenice.

Obrti ove vrste treba da se nalaze već u sinopsisu i scenariju, tako da od početka predstavljaju integralni deo priče. Kreativni reditelj odlučiće kako da upotrebi ovako napisane obrte. Ipak, iskustvo pokazuje da, čak i ako je reditelj sklon da se ne pridržava uputstava scenariste kada su u pitanju kadar i rakurs, on bez rezerve zadržava dobro napisane obrte.

Ali obrte niko ne sme da istresa iz rukava. Oni ne služe samo da bi se postigao šok ili promenilo raspoloženje, već i da bi povezali radnju. U inače odličnom filmu »Bulevar sumraka« naći ćemo primer obrta koji se tu našao bez potrebe. Uvodna sekvenca završava se ubistvom čuvenog holivudskog scenariste kraj ivice bazena. A zatim, odjednom, on se pojavljuje živ i priča kako je došlo do ubistva. Ta njegova priča je zaista dobra filmska priča. Ipak, bila bi bolja da se nije skakalo sa kraja na početak, pa opet na kraj. Publika je shvatila da je leš u bazenu u stvari onaj koji priča priču. Na početku i na kraju filma on je bio mrtav. Kako je onda to sve mogao da ispriča, naravno, moralo je da ostane bez objašnjenja.

## Ključni podatak

I ključni podatak mogli bismo da uvrstimo u kategoriju obrta, jer on u stvari pruža tu mogućnost. To je neki podatak — bilo u obliku dijaloga ili pokazan kroz radnju, ili oba — koji dajemo u prvom delu priče, razrađujemo u drugom i razrešavamo u trećem.

U Hičkokovom filmu »39 stepenika« u prvom delu priče videli smo da glavnom špijunu nedostaje mali prst na ruci. To nam je otkriveno u sceni između Donata i špijunke koja umire. U drugom delu ponovo se iznosi ta činjenica, ali tako da gledaocu ostane u podsvesti. Na kraju drugog dela Donat razgovara sa nekom navodno vrlo važnom osobom, stubom britanskog društva, i opisuje mu svoje traganje za čovekom kome nedostaje mali prst na ruci, na šta sagovornik diže ruku i pita: »Mislite na ovaj prst?« Publici ponestaje daha kad vidi ruku na kojoj nedostaje dobar deo malog prsta. U filmu »Treći čovek« još u početku vidimo scenu u kojoj mačka liže obuću Orsona Velsa (Orson Welles). U sceni gde treba da se otkrije identitet čoveka u senci publika vidi samo mačku koja liže nečiju obuću i zna da je čovek koji se krije Vels.

**Ključni podatak treba saopštiti pažljivo.** Nagoveštaj ključnog podatka treba da bude nenametljiv i obazriv. Publika ne sme shvatiti da će baš taj podatak biti od značaja za razrešenje priče. Ako se to dogodi, publika će biti usredsređena jedino na trenutak kada će ključna stvar ponovo da se pojavi, i postupak kojim se reditelj služi

da bi razrešenje bilo neočekivano neće za publiku imati privlačnu moć. Kada je mačka prvi put lizala Velsovu obuću, na primer, bila je to scena bez posebnog značaja. Kamera se na tome nije dugo zadržavala, niti je to pominjano u dijalogu. Prirodno i lako se prešlo preko nečega što će kasnije biti od značaja.

**Objašnjenje utkano u priču.** Svaki ključni podatak mora se postaviti tako da ima logičke veze sa onim što je rečeno ili učinjeno, i da logički prethodi onome što će da usledi.

**Ključni podatak ne sme da saopšti celu poruku.** Sve niti ključnog podatka treba da se saopšte, a da se pri tome ne otkrije cela poruka. Saopštavanje bilo kakve dotle nepoznate činjenice, tj. činjenice o nečemu što je prethodilo, uvek je opasno, jer publika tu činjenicu uoči i na neki način izdvoji. U epizodi o malom prstu u filmu »39 stepenika« činjenice su majstorski saopštene. Špijunka umire i daje opis glavnog špijuna, pominjući pri tome i ruku na kojoj nedostaje prst, ali nimalo upadljivo, mada je to na kraju ključ priče.

**Pažljivo oblikujte ključni podatak.** Istovremeno, ovaj osnovni podatak, kako bi bio neupadljiv, ne sme da se zamaskira do te mere da ga kasnije niko ne prepozna. Rezultat će biti zbunjenost i razočarenje publike. Zbog toga po pravilu u drugom, razvojnom delu priče treba ponoviti ključni podatak. Ako je nekome promakao u prvom delu, u drugom verovatno neće, te tako završetak neće ostati bez smisla.

**Osnovnu ideju treba objasniti.** Osnovna ideja mora da doživi rasplet ili objašnjenje. Ako ste pripremili publiku da nešto očekuje, onda njena očekivanja ne smete da izneverite. Ako je rasplet loše smišljen ili mlak, autor njime priznaje svoju stvaralačku nemoć. Već i samo davanje nemotivisanih obrta u toku priče je greška, a šta će tek da se kaže ako se oni koriste tamo gde treba da usledi pripremljeni, logički povezani kraj.

## Stalna uzrečica ili »caka«

Jedan od najefektnijih načina provlačenja osnovnih ideja ili niti kroz film jesu uzrečice ili »cake«. To su obično neka smešna rečenica ili postupak koji se u toku filma više puta ponavljaju.

U engleskom filmu »Pokupi svoj novac« propali, večito pijani muzičar stalno vuče sa sobom harfu, sa kojom pokušava da uđe u autobus, tramvaj ili bife, pri čemu dolazi do smešnih scena.

**Ličnost i komika.** Obično se uzrečice ili »cake« uzimaju kao dopuna lika ili kao komični predah, a ređe kao sredstvo za vođenje razvojne linije priče. Tako u filmu »Gorila« detektiv ponavlja rečenicu: »Ma gde je taj Maligan?« kad god njegov nespretni pomoćnik napravi neku glupost. U Hičkokovom filmu »Gospođa koja nestaje« »caka« je u tome što se s vremena na vreme pojavljuju dva gospodina i, na izgled bez veze sa tokom radnje, započinju razgovor o tome kako je šteta što neće uhvatiti voz da odu na jednu važnu utakmicu u kriketu. Te scene je Hičkok ubacivao kad god bi radnja glavne priče postajala krajnje napeta. Njihovo bezazleno ćaskanje o kriketu dolazilo je kao pravo komično olakšanje. Na kraju, Hičkok je ipak dao rasplet tog razgovora: utakmica je otkazana zbog kiše.

**Završni potez pri upotrebi stalne uzrečice ili »cake«.** I ovo filmsko sredstvo zahteva svoj završni potez ili vrhunac. Stalno ponavljanje istih reči ili pokreta stvara kod publike pretpostavku da će na kraju nešto da se dogodi. Taj događaj će na neki način da zaokrugli radnju.

U francuskom filmu »The Procession of the Hours« vidimo Fernandela kao protuvu koja se potuca, zajmi novac, i pije na tuđ račun. Na kraju, on ne dolazi do novca i ne ostavlja svoje drugove u piću, kao što se očekivalo, već otpeva nekoliko dvosmislenih šansona.

Vrlo često u film se uvede lik koji, obično pijan, ulazi u sale gde se ljudi okupljaju ili nešto proslavljaju. Naravno, tu osobu niko ne poznaje. Identitet takve osobe uvek je potrebno na kraju rasvetliti. U filmu »Haj, didl, didl« reditelj je to uradio na originalan način; kada Adolfa Manžua (Adolphe Menjou), koji igra u tom filmu, neko upita ko je ta devojka, on odgovara: »A, to je producentova cura.«

U filmu »Gangsteri oko ringa« vidimo čoveka koji sedi u publici i gleda boks-meč. Kako napetost u ringu raste, on sve užurbanije guta hleb i kobasice. Ni do kraja nismo saznali ko je on i zašto je snimljen. Da je posle svega samo progutao pilulu za varenje, publika bi bila mnogo zadovoljnija.

Još jedna napomena: uzrečice ili »cake« ne smeju da se ponavljaju isuviše često, jer će na taj način da odvuku pažnju od niti glavne teme.

**»Caka« kao element priče.** »Caka« ne mora obavezno da bude smešna. Ona može da se upotrebi i u ozbiljnom filmu za povezivanje niza scena i situacija. Bez nje se više ne može ni zamisliti kriminalni film ili film strave i užasa, kada se za postizanje napetosti na određenim mestima stalno ponavlja škripa, čuju koraci, ili promiču senke. U originalnom komadu, a i u ekranizaciji Vekslijevog (Wexley) filma »Poslednja milja«, publiku podilazi strah kada sijalice zasvetle slabije — to znači da je opet neko tog časa na električnoj stolici.

**»Caka« kao prelaz.** »Caka« može isto tako da se upotrebi kao sredstvo za povezivanje scena ili za prelaz sa jedne scene na drugu. U Fordovom (John Ford) »Dostavljač«, koji je slobodna adaptacija Džojsovog romana *Ulis*, pojava slepog čoveka i njegovo kuckanje štapom označavali su prelaz sa prizora na prizor, koji se odigravaju na ulicama Dablina. Ovaj način povezivanja scena ovde je vanredno poslužio, jer je u pitanju roman sa veoma labavim unutrašnjim vezama.

»Caka« pogotovu lepo uspe ako se njen vrhunac objasni i slikom i zvukom. Mak Leglenova (Victor Mc Laglen) smrt je, u navedenom filmu, od početka nagoveštavana »cakom« i divno izvedena.

**Rekvizite za »caku«.** Rekvizite, pogotovu žive, mnogo doprinose uspehu »cake«. U burleskama kao što su »Moja najdraža supruga« i »Strašna istina« sa velikim uspehom pojavljivao se pas.

Rekvizite u »cakama« imaju još jednu ulogu — one upotpunjuju površinsku karakterizaciju likova. Stalno igranje sitnim novcem, kao što je radio Džorž Raft (George Raft) u filmu »Baunti«, samo je jedan primer te vrste. Svakako postoji opasnost da se sa ocrtavanjem lika na ovaj način pretera. U tom slučaju publika će da stekne utisak da je reč o jednoj od glavnih niti i očekivaće rasplet. To se dogodilo u engleskom filmu »Bura u čaši vode«, gde je odlika sudije da stalno pucka zglobovima na prstima. To se u filmu toliko puta ponovilo — u raznim planovima, pa čak i krupnim — da je publika poverovala da je ta radnja od značaja za dalji tok filma i očekivala komičan ili neki drugi rasplet. Ali sve se završilo na puckanju zglobova — i razočarenju publike.

Možda su tvorci filma nameravali da unesu komičnu notu time što su prikazali sudiju kako pucka zglobovima, ali su scenu toliko puta ponovili i do te mere prenaglasili da je izgubila svoj prvobitni smisao.

»Caka« koja se dugo razvlači neće imati efekta čak i ako se na kraju objasni. U engleskom filmu »Smeh u raju« Gaj Midleton (Guy Middleton) stoji uz starog advokata dok ovaj čita testament. Kad god advokat zastane, Midlton ga dopuni. Samo, to traje isuviše dugo i mnogo se ponavlja, tako da na kraju prestaje da bude smešno. Čak i poslednja rečenica, gde advokat završava sa: »I večni mu. . . .«, očekujući nastavak, nije smešna, jer se publika već umorila.

## Komično kao relaksacija

**Zašto baš komično?** Postalo je obavezno da se smešne scene na neki način ubace u film kako bi se zadržalo interesovanje publike. Zaista bi bilo preterano tražiti od publike da netremice gleda niz scena u kojima se ton raspoloženja nikako ne menja. Postoje veoma određene granice u kojima će pažnja publike da ostane nepodeljena. Kada se te granice pređu, u mračnoj toploj sali bioskopa misli počinju da lutaju. Zato se odmah posle izrazito napetih scena daju kratke scene, koje su u stanju da olakšaju napetost.U filmu »Plaho srce« olakšanje dolazi kada bolesnici sve čine da otkriju šta Škotlanđanin nosi ispod suknjice. Tragične scene koje su prethodile na ovaj način su ublažene humorom.

**Relaksacija treba da proističe iz priče.** Relaksacija ne mora obavezno da bude humoristična. Obavezno je samo da proističe iz prethodnih događaja i da se uklapa u ono što će da usledi. Sem toga, relaksacija ne treba da traje duže nego što je potrebno da se ublaži dramatična situacija. Ona ne sme potpuno da razbije dramatičnost.

Iako se ovim pitanjima uglavnom bave reditelji, dobro je da pisac scenarija naglasi mogućnost, potrebu i mesto takvih scena kako ne bi isuviše bilo prepušteno volji reditelja i montažera.

**Relaksaciju nose sporedni likovi.** Obično ne treba pisati tako da humoristično olakšanje donese lik koji je pre toga preživeo nešto dramatično. Prelaz na komično treba da dođe od sporednih, ali za priču važnih likova. Ako se tako ne uradi, dramatični likovi izgubiće od svoje celine, pa ni priča više neće biti verodostojna.

**Prirodna reakcija.** Komična relaksacija će se najbolje uklopiti u priču ako nastupi u vidu prirodne reakcije. Posle žučne svađe između supružnika relaksaciju će doneti reagovanje nekog posmatrača — portira ili policajca. Čak i reagovanje kučenceta, naravno umontirano, može da donese olakšanje. Ako je potrebno da se sa jedne scene dramatičnog zbivanja pređe na drugu, nešto što je publici poznato mora se upotrebiti da poveže te dve radnje. I taj prelaz mora da bude korak dalje u razvoju radnje, tako da ne bude sumnje u kome se pravcu događaji razvijaju.

**Relaksacija bez komike.** Već smo pomenuli da komični efekat nije jedino sredstvo za popuštanje dramske napetosti. Tamo gde je potrebno održati dramski ton komedija može da bude potpuno neumesna. U ovakvim slučajevima treba preći na neku scenu koja ima veze sa razvojnim tokom priče, ali se u njoj pojavljuju druge ličnosti. Ni ovde, naravno, ne sme da dođe do kidanja osnovne niti priče. Ličnosti, mesto i radnju treba predstaviti tako da ih publika primi kao sledeći korak u logičnom nizu.

U svakom slučaju, neka vrsta relaksacije je neophodna. Kada vidimo da se publika smeje dok gleda tragične scene, videćemo da je to zato što joj reditelj nije dao oduška ni časka, pa ona sama prirodno traži olakšanje, makar i na mestu koje je za to najmanje pogodno.

## Humor

U vreme nemog filma, da bi se objasnili prelazi ili ključna mesta u dijalozima, bilo je potrebno s vremena na vreme pokazati natpise sa objašnjenjima. Iskustvo je pokazalo da je najbolje da objašnjenja imaju jednu vedru notu, pa je zato pisanje tih tekstova poveravano piscima vodvilja. Oni su u objašnjenja umetali svoje »cake« koje su bile u stanju da privuku pažnju publike. Kasnije, kada je na scenu stupio zvučni film, koji je dijalogom vezivao publiku, komedija je mnogo izgubila od svoje privlačne snage, i samo su brodvejske komedije mogle da računaju na finansijski uspeh.

**Važne su dosetke.** Skoro svaki sutdio ima hrpe scenarija koji su nekada kupljeni žato što su bili smešni i duhoviti. Govorimo o sce-

narijima po kojima nisu nikad snimljeni filmovi, jer su bili smešni samo kada se čitaju.

I danas je dosetka važna. Nije važno da neko u filmu govori kao stvarni čovek; neka samo izbacuje dosetke i šale koje se, čak i ako nisu prirodne, nižu brzo i rutinski. Glavno je merilo da se publika smeje. U lakoj, neobaveznoj komediji ovakve dosetke imaju svoje mesto. To je komedija kojoj i nije cilj da predstavi stvarne ljude u pravim situacijama. Takva komedija je postigla svoj cilj ako nađe ono čemu se ljudi smeju, i ako im to dâ u dovoljnoj meri.

Ali holivudski filmovi vrlo često imaju i veće ambicije. Postalo je pravilo da pisci scenarija moraju naći načina da u tekstove ubace šale, viceve, dvosmislene izreke, lakrdije svake vrste, i to sve u nadi da će ti komični elementi biti za gledaoce zanimljivi već samim tim što su smešni.

Istina je malo drukčija — običan čovek ne razgovara u dosetkama. Čak i Oskar Vajld (Oscar Wilde), čovek poznat po duhovitosti, pažljivo je sastavljao komične scene i brižljivo im određivao mesto.

**Bolji je humor u slikama.** Gde god se uvodi humor, bolje je da se on vizuelno predstavi, jer film je po svojoj prirodi prvenstveno vizuelna umetnost. Slika treba da ima prednost nad rečima.

**Ne fabrikujte humor.** Smešne situacije, pored svega što je rečeno, ne smeju da budu veštački isfabrikovane. Za njih važi ono isto pravilo koje važi za ostale elemente filma — svaka situacija mora da bude deo celine. Ona ne sme da bude ubačena samo da bi izazvala smeh, nego i da bi liniju toka radnje pomakla napred, da bi dopunila neki lik ili stvorila atmosferu.

**Živi ljudi — pravi humor.** Ako smešne situacije treba da se odnose na žive ljude, one treba da budu realistične. Dobra, prihvatljiva komedija (a ovde ne govorimo o posebnim tipovima komedije) mora da bude — da citiramo Linkolna — »o ljudima, od ljudi i za ljude«. Njen predmet treba da budu ljudi koji u vreme u kome žive zapadaju u teškoće i nedoumice i traže izlaz iz njih.

Pogledajmo italijansko remek-delo »Živeti u miru«, čija se radnja odigrava u teško vreme rata, ali koje svoj predmet tretira kao komediju. Celo selo drhti od straha pri pomisli šta će da se dogodi ako se pijani nemački vojnik, sutra, kada se probudi, seti da je veče pre toga prekršio sva svoja rasna ubeđenja i igrao sa američkim vojnikom — crncem.

Setimo se samo scene u filmu »Inostrani dopisnik«, u kome Nemci jure Džoela Makrea (Joel McCrea) preko krovova, a ovaj slučajno odlomi dva poslednja slova natpisa »hotel« tako da ostane samo reč »hot« (vruće), koja ironično komentariše njegovu situaciju.

Nedostatak pravog humora u našim filmovima možda potiče otud što se bojimo da ljudi neće hteti da se smeju sebi samima. Običan



čovek ne izbacuje dosetku uz svaku desetu reč, pa će zato da mu postane strana ličnost u filmu koja to radi. Ljudi se ponekad tome i smeju, ali je to smeh sa udaljenosti, kao prisećanje na nešto što je već delimično izbledelo.

Ipak, ljudi umeju da se smeju sebi samima. To su dokazali Šoovi komadi, Ring Lardnerov (Ring Lardner) gorki humor, Gilbertove (Gilbert) i Salivanove (Sullivan) komične operete, filmovi kao što su »Dogodilo se jedne noći«, »Strašna istina«, »Veliki Mak Ginti«, »Pekareva kći«, zatim sve komedije Čarli Čaplina, mnogi filmovi braće Marks (Marx Brothers) i V. K. Fildove (W. C. Field) komične satire iz ranog perioda.

Komedija ima svoje doba. A ovo je njeno doba. Ali nama je potrebna *comédie humaine*, o pravim ljudima, a ne zaglupljujuće isfabrikovane dosetke.

## Retrospekcija

Postoji još jedno filmsko sredstvo kome se često pribegava, a koje kvari realističan utisak filma — to je retrospekcija. Zašto je potrebno vraćati se u prošlost i prebirati po onome što se dogodilo pre nego što priča počinje — ostaje tajna. Ipak, kada se dobro upotrebi, retrospekcija može da bude veoma efikasna. Ali ako se njome poslužimo tamo gde bi bez nje bilo mnogo bolje, tada ona ima ozbiljnih nedostataka.

**Retrospekcija usporava radnju.** Pre svega, nema sumnje da retrospekcija ometa progresivni razvoj priče već samim tim što se vraća unazad. Ona je prepreka ispunjenju osnovnog uslova stvaranja filma — kretanju.

**Retrospekcija razbija napetost.** Retrospekcija, isto tako, stoji na putu stvaranju i održavanju napetosti. Da bi imala efekta, napetost mora da vodi klimaksu. Sve što joj preseca put smanjuje njenu jačinu i odvlači interesovanje publike.

Publika uvek pita: »A šta će biti posle?« Dok to interesovanje traje, osigurana je napeta pažnja. Retrospekcija nam ne daje ono što će da bude kasnije, nego ono što je bilo pre.

Novinarima je poznata činjenica da nema mrtvije stvari od bajatih vesti. Isto se može reći i za stare događaje na filmu. Zadatak filma je da stvori *utisak prisutnosti*, osećanje da su senke koje se kreću živi ljudi koji prolaze kroz životna iskustva *ovoga časa*. Film koji stvori taj utisak ima ono što je važno za uspeh.

**Retrospekcija kida nit radnje.** U najvećem broju slučajeva retrospekcija kida nit radnje. Osim u slučajevima kada neka osoba priča o minulim događajima, retrospekcija u životu nije moguća. Život predstavlja događaje koji se redaju u progresivnom nizu i kod

kojih nema povratka. Samo kad postoji jako opravdanje za retrospekciju ona će manje-više neometano da se uključi u događaje. Inače će prekinuti nit radnje.

Kada ceo film predstavlja retrospekciju, priču mora da priča bilo neka glavna bilo neka sporedna ličnost, ili čak neko ko neće ni da se pojavljuje kao ličnost u priči koja će da usledi.

Film »Orkanski visovi« je niz retrospekcija koje priča stara kućepaziteljka. Da bi činjenica da je kućepaziteljka ostarila stalno bila prisutna, bilo je potrebno da se kamera vraća s vremena na vreme na nju i na posetioca koji je zalutao u ukletu kuću. Zatim se kamera vraća na događaje o kojima ona priča, dok ne bi opet postalo potrebno da se ponovi scena između nje i posetioca.

Publika je prvo videla kućepaziteljku, koja inače u priči nema beznačajnu ulogu, kao staricu, zatim kao mladu ženu, zatim opet kao postariju ženu, zatim kao staru ženu koja priča priču, i na kraju još jednom kao postariju ženu.

Što se tiče šminkerskog dela posla, bio je to pravi poduhvat; ali sa stanovišta publike on nije doneo ništa sem povremene zabune i napora da se shvati kućepaziteljkina uloga u celoj priči. Ona se na preskok pojavljivala čas kao mlada, čas kao stara, umesto da je tokom priče postepeno starila. Kao posledica toga, o njoj do kraja nije stečen celovit utisak, što — uprkos svim retrospekcijama — sa Hitklifom i ostalima nije slučaj. Njihovi likovi su na kraju izronili; ali, na žalost, ono što je moglo da bude odličan film ispalo je na kraju samo prilično dobar film.

Pogledajmo film »Bulevar sumraka«, koji je snimljen ubrzo posle filma »Orkanski visovi«. To je veliki film. Mogli bismo ga nazvati klasikom našeg doba. Ali koliko bi bio bolji da njegovi tvorci nisu podlegli varljivoj privlačnosti retrospekcije. Film počinje scenom u kojoj policijska kola jure na mesto zločina. Zatim dolaze snimci leša koji plovi po površini bazena u jednoj vili u Holivudu. A onda se odnekud javlja glas Vilijema Holdena (William Holden), koji počinje priču o čoveku što sada mrtav plovi po bazenu. Zatim sledi priča koja predstavlja nit filma, priča o nekim vidovima života u Holivudu i stanovnicima Holivuda u pravoj svetlosti. Najveća moguća veština filmskog stvaranja ovde se pokazala na delu. Ali, na kraju priče i na kraju filma, publika na svoje zaprepašćenje shvata da je leš koji je videla na početku u stvari junak priče i onaj koji je priča. Zašto je bila potrebna sva ta zbrka i pometnja da bi junak privremeno oživeo, pisci ne kažu. Smislili su završetak filma koji je sve iznenadio, i to im je bilo dovoljno.

**Retrospekcija se isplati.** Postoje određeni razlozi iz kojih producenti tako često pribegavaju retrospekciji. Publika voli takve filmove. Filmovi u kojima se događaji pričaju u retrospekciji obično se isplate, uprkos zanatskim nedostacima. Producenti shvataju da bi se filmovi isplatili čak i kada bi se vratili metodu sa umetnutim natpisima koji objašnjavaju događaje. Filmski stvaraoci često prave takve filmove koji po kvalitetu ne mogu da se nazovu lošim, a daju gledaocu mogućnost da za trenutak pobegne iz haotičnog niza svakodnevnih događaja. Ali uspeh kod publike ne može uvek da se uzme kao merilo kvaliteta.

Osim toga, lakše je napisati scenario za film sa retrospekcijom nego za film u kome se primenjuje normalna tehnika snimanja. Kadrovi koji se vraćaju na pripovedača služe kao prelazi za povezivanje delova priče. A sveži i efektni prelazi ne mogu se tek tako izmisliti.

**Retrospekcija kao prelaz.** Ovde se često javlja najveća greška retrospekcije. Kadar vraćanja na pripovedača često više služi kao prelaz *na retrospekciju* umesto da služi kao prelaz u glavnoj i osnovnoj liniji priče. Drugim rečima, glatki prelazi u samoj niti priče često su podređeni ovoj veštačkoj formi, koja, kada je jednom prihvaćena, mora i dalje da se upotrebljava. Prelazi se ne prave tamo gde su stvarno potrebni u priči, već tamo gde forma zahteva da se film vrati na pripovedača kako bi se publika podsetila na koji je način priča potekla.

Kategorički se može tvrditi da bi svaki film koji je napravljen u formi retrospekcije bio isto tako dobar, ako ne i bolji, da je snimljen tako da ima početak, sredinu i kraj. Ali retrospekcija je privlačna. Ona privlači scenariste i producente, koji, služeći se njome, na zapleten i neuobičajen način daju ono što je sasvim prosečno ili, vrlo često, otrcanu priču predstavljaju u novom ruhu.

**Retrospekcijom se treba koristiti umereno.** Postoje situacije kada je retrospekcija sasvim opravdana, ali se onda njom treba koristiti umereno. Ponekad je potrebno da se neke činjenice privremeno ne otkriju publici, kako bi se podigla napetost i kako bi se dramski zaplet otkrio kasnije. Uglavnom, ovome se pribegava u kriminalnim filmovima, gde publika već očekuje da se od nje nešto krije ili da neku stvar kasnije sazna. U takvim slučajevima primenu retrospekcije treba opravdavati i pokazati zašto je upotrebljena, mada ona kida kontinuitet, kvari ritam i vrši nasilje nad pažnjom publike, koja treba da se prebacuje iz prošlosti u sadašnjost i obrnuto.

Kada se ovako upotrebi, retrospekcija treba da dođe na kraj filma, neposredno pre klimaksa. Ni u kom slučaju sama retrospekcija ne sme da predstavlja klimaks, jer se time gubi osećanje da se priča odigrava ovoga časa, što je osnovni dramski uslov. Rasplet priče treba da padne u sadanji trenutak priče, a ne u prošli.

Često se dešava da retrospekcijom započinje priča. I na taj način mogu da se zbune gledaoci i da neko vreme budu u nedoumici koji je glavni tok priče. Pre nego što su potpuno uspeli da se snađu ko je ko, predstavljaju im se likovi različiti po starosti i drukčije obučeni (zbog retrospekcije) od onih koji se pojavljuju u glavnom toku priče.

**Pričajte od početka.** Jedino opravdanje za primenu retrospekcije je to što na taj način mogu da se opišu likovi u vreme pre nego što je priča počela da se odigrava. Nema nikakvog opravdanja za primenu retrospekcije o događajima koji su se desili neposredno pre nego što je priča počela. Mnogo je bolje ondą da se događaji koji neposredno prethode uzmu kao pravi početak priče, pa da se zatim pomoću prelaza uvedu kasniji događaji.

**Retrospekcija u retrospekciji.** Retrospekcije mogu da stvore veliku zabunu! U filmu »Strasni prijatelji« scenaristima je čak palo na pamet da u retrospekciju uvedu retrospekciju! U filmu »Dama u jezeru« postoji retrospekcija u kojoj se jedna osoba priseća prošlih događaja, pa se i oni daju u retrospekciji. Na taj način publika je morala prvo da se preorijentiše sa unutrašnje retrospekcije na glavnu, pa sa nje na glavni tok priče.

**Komplikovano, ali nepotrebno.** Klonite se retrospekcije. Ona može da izgleda lepo, ali često donosi više štete nego koristi. U pozorišnom komadu »Smrt trgovačkog putnika« ima toliko retrospekcija da njihov smisao posle nekog vremena počinje da bledi. Komad je mogao da se napiše tako da ima upravnu razvojnu liniju, u kojoj bi prvi čin pokazao daleku prošlost, drugi neposrednu prošlost, a treći čin trenutak u kome se radnja odigrava. Retrospekcija je prijatna varka koja je prijatna jedino zato što je varka. Ona ni na koji način ne doprinosi snazi priče. U komadu koji smo pomenuli isuviše se mislilo na kontsrukciju i formu. Jedini razlog što je komad ipak imao uspeha, uprkos retrospekcijama, jeste taj što je bio iskren, pošten i dobro napisan.

Na televiziji retrospekcija predstavlja poseban problem. Zbog reklamnih umetaka polučasovni komadi se obično dele na dva dela, a oni koji traju jedan sat, na tri dela. Zbog toga je potrebno da se pripovedač pojavi na kraju svakog dela i na početku sledećeg dela. Ovo je neophodno potrebno da bi se ponovo uspostavio kontinuitet u radnji i vremenu, i da bi se publika ponovo orijentisala na pripovedača.

## Ponavljanje

Maločas smo pomenuli reč »orijentacija«. To nije bilo slučajno. Publika mora da se orijentiše da ne bi došlo do zbrke. U svakom času ona mora da zna *šta* se događa, *zašto* se to događa, *ko* učestvuje u događajima, *gde* se događaji odigravaju, *kakav uticaj* oni imaju na ličnosti, i u *kojim vremenskim okvirima* se odigravaju.

Jedan od načina da se to sve postigne je ponavljanje. Na filmu se slike brzo kreću, i scenarista mora neke elemente ponavljati da bi pažnju publike usmerio u pravcu glavnog toka radnje i pokazao koji su elementi bitni.

**Karakterne crte.** Karakterne crte treba ponavljati. Ne mora to uvek da bude na isti način, ali smer treba da bude isti kako bi lik zadržao svoje odlike. Nije potrebno da čovek tri puta ritne psa, pa da shvatimo da je svirep. Isto tako, nije potrebno da neko stalno mazi kanarinca pa da nam postane jasno da je nežan, iako je inače u životu nisko pao. Od stvaralačkih mogućnosti pisca zavisiće na koliko će se načina iskazati osobine koje idu uz jedan određeni lik.

**Činjenice i brojke.** Posebnu pažnju treba obratiti na ponavljanje činjenica i brojki koje su od važnosti za sadržaj. Ako je ključna činjenica da treba, na primer, prodati 10.500 akcija da naš junak ne bi bankrotirao, onda ta brojka treba da se ponovi toliko puta da je gledaoci u raspletu priče odmah prepoznaju.

**Izbegavajte nepotrebne rekapitulacije.** Postoji jedna vrsta rekapitulacije koje se svakako treba kloniti. Ni po koju cenu ne sme se ponoviti *cela* scena ili razgovor da bi se lik koji nije tome prisustvovao obavestio o prethodnim događajima.

Ako je publika nešto već videla ili čula, ne treba je izlagati nepotrebnom ponavljanju. Ako je publika, na primer, čula ili videla kako je neko dospeo u tešku situaciju, nije potrebno da opet to sluša kada u filmu ta osoba nekome to priča. Prirodna reakcija će biti: »Pa to smo već jednom čuli! Hajdemo dalje.«

**Primenjujte pretapanja.** Najuobičajeni način da se izbegne ponavljanje jeste da se pribegne pretapanju. Ono pokriva deo vremena koji će biti potreban da se priča nekome ponovi. Scenarist treba da naznači da pretapanje počinje kad otpočne pričanje događaja ili ponavljanje priče, a završava se na njegovom kraju. Na taj način odstranjuju se pojedinosti koje su nepotrebne i ne gubi se pažnja gledaoca. Isto može da se izvede na još jedan način: može na početku ponavljanja da se dâ zatamnjenje, i ostavi publici da na to nadoveže ono što već zna.

**Sažimajte ponavljanja.** Postoji još jedan način da se ponovi ono što se ranije dogodilo. Činjenice mogu da se saopšte u sažetom obliku. Tako, na primer, ako je publika već videla kako je neko u tući dobio batine, nije potrebno da nesrećnik kasnije opisuje sve pojedinosti svog stradanja — biće dovoljno da kaže: »I tako me je on istukao.«

**Kada je ponavljanje neizbežno?** Biće slučajeva kada će ponavljanje biti zaista neophodno. U takvim slučajevima dobro je da se montažom vratimo na neku značajnu pojedinost ili radnju dok se govori o prethodnim događajima, ili da se za vreme ponavljanja povremeno u krupnom planu zadržimo na licu onoga koji sluša, i tako prikažemo kako on reaguje na ono što čuje.

## Brze promene situacije

Ponavljanje je podesan način da se izbegne greška koja se javlja u mnogim filmovima — isuviše nagao prelaz. Najčešće greška leži u loše napisanom scenariju. Pisac obično ne obrazloži dovoljno, na primer, zašto je neko od dobre osobe postao loša i obrnuto. Obično se ta promena odigra na vrhuncu događaja, a publika ostaje nekako u nedoumici što se tiče uzroka te promene. U filmu »Vreli vetar« Hemfri Bogart (Humphrey Bogart) prikazuje nam se u toku celog filma kao negativan lik, a onda odjednom, u poslednjoj rolni, izvodi standardno plemenito delo i ceo njegov lik se menja.

**Vreme je osnova svega.** Ima uzroka grešci koju smo maločas pomenuli. Ako film ili polučasovnu televizijsku priču uporedimo sa romanom, videćemo koliko je mali vremenski raspon u kome treba da se odigra tako značajna promena kao što je promena karaktera. Romanopisac može da posveti ogroman broj stranica pripremama i objašnjenjima promene karaktera.

**Radnja nasuprot likovima.** Osim razloga koji smo već pomenuli, insistiranje na radnji (što je inače odlika holivudskih filmova) takođe doprinosi tome da za primenu promene karaktera ne ostane dovoljno mesta i vremena. Iako izgleda kao da ljudi reaguju u trenutku, to nije uvek tako. Reagovanje je rezultat nagomilanih činjenica. Reagovanju prethode mnoge akcije i reakcije, pitanja i odgovori, pretpostavke i izmene pretpostavki, optužbe i samooptuživanja, razgovori, činjenice, ponekad dokazi, naredbe, pretnje i obećanja — ukratko sve ono što pokreće ljude u njihovim postupcima i doprinosi promeni karaktera.

**Činjenice nisu dovoljne.** Obično se na filmu daju jedna do dve činjenice, a u boljim slučajevima i nekoliko, kako bi se došlo do brze promene lika. Kada nema dovoljno vremena, daje se samo jedan argument, koji treba da bude dovoljan. Taj argument doći će iz usta sveštenika, nastavnika ili neke starije iskusne osobe, a ponekad to može da bude i dete. Oni će jednim potezom ubediti junaka filma da to što radi nije lepo, i ako neće da ode u pakao, treba da se popravi i da lepo prizna šta je uradio, kako zbog njega ne bi stradala neka nevina osoba. Svakom je, naravno, jasno da tako brza promena u životu nije moguća, pogotovu ako je osoba već imala ustaljene navike suprotnog karaktera.

**Izmena osnovne ideje.** Potrebno je, dakle, da preobraćenje te osobe bude verodostojno. Jedan od načina da se to postigne jeste u tome da se tvrđava zla počne rušiti pre nego što počne prava promena likova. Sem toga, lik mora od početka da ima one crte koje će, makar i naknadno, moći da opravdaju promenu koja će da usledi. Na primer, ako se prikaže kako je ma i jednom bio neodlučan, videće se da nikada nije bio duboko zagazio u zlo. Može, isto tako, da se *pokaže* kako on reaguje kada čuje kakve posledice imaju njegovi loši postupci, pa neće biti potrebno da se bilo šta objašnjava. Njegov konačan odgovor na sve molbe i savete da se promeni može da se odloži za neko vreme, dok on razmisli kako će se sve to odraziti na njega i njegovu okolinu. Pre nego što donese konačnu odluku o tome da li da se promeni, izvestan broj osoba koje imaju na neki način veze sa onim što je radio mogu da ga mole, ubeđuju, prete ili na neki način pokušaju da utiču na njega.

**Dramski motivisana promena.** Još je bolje da, pre nego što stvarna promena nastupi, na filmu *vidimo* kako osoba koja je dotle činila samo zlo reaguje na neka svoja bivša zlodela. Ako se ove prethodne radnje obave pre pravog preobražaja ličnosti, za sam preobražaj biće dovoljno stvarnog opravdanja.

U Vajlderovom filmu »Pogodak iz prve« Kirk Daglas (Kirk Douglas) igra prepredenjaka, lažljivca i cinika, sebičnog, zlog, grubog i nadmenog čoveka koji je patološki nesiguran u sebe. Kroz ceo film on nam se prikazuje samo kao takav, a onda iznenada, potpuno neobjašnjeno, kod njega dolazi do nastupa kajanja. Posle toga, neko ga nožem ubija. Izuzev ovih scena sa potpuno nemotivisanim promenama, to je odličan film.

Film »St. Benny the Dip« pruža nam primer suprotan ovome. Tokom filma vidimo kako se od trojice obaveštajaca, koji su se preobukli u sveštenike da bi umakli policiji, polako rađaju trojica pozitivnih ljudi, od kojih će jedan da postane zaista sveštenik, drugi vozač taksija, a treći srećan mladoženja.

## Realnost

Ma kako se scenarist trudio da udahne realizam u svoj scenario, on se stalno bori sa nepovoljnim okolnostima. Od samog početka postavlja se pitanje: do koje mere može scenario da odrazi istinski život? Da bi film bio realističan, on mora da prikaže događaje u životu ljudi koji su pričom obuhvaćeni i da sve vreme vodi računa o vremenskom rasponu filma.

Drugim rečima, životni događaji treba da se smeste u vremenski raspon od dvadeset sedam minuta ako je u pitanju televizijska drama od trideset minuta; od pedeset četiri minuta ako je reč o televizijskoj drami od jednog sata, jer otprilike deset procenata vremena treba da se ostavi za reklamni deo; a od sedamdeset pet do devedeset minuta ako je u pitanju film za bioskopsku dvoranu. Smatra se da svaki od naznačenih perioda treba da prikazuje događaje u kontinuitetu. U svom filmu »Konopac« Hičkok je pokušao da zadrži kameru sve vreme na istom mestu, pa joj je dozvolio da šeta tamo-amo; ali je čak i on morao da pribegne montaži, zbog ograničene dužine trake koja staje u kameru. Na taj način je nestao realizam kome je težio. Život u stvari nije niz posebnih scena koje je montažer spojio.

**Svuda prisutna kamera.** Da bi film bio *zaista realističan,* kamera mora da prati likove sa mesta na mesto od početka filma pa do

kraja, bez pribegavanja trikovima: odtamnjenjima, zatamnjenjima, pretapanjima i montaži. Naravno, ovo je fizički nemoguće. Stoga se javlja potreba da se čist realizam udruži sa filmskim konvencijama, tj. s ekspresionizmom, jer sva filmska izražajna sredstva nisu ništa drugo do ekspresionističko prikazivanje stvarnosti.

**Nelakirana stvarnost.** Čisto realističan film morao bi da se snima u stilu dokumentarnog filma, u kome bi se osvetljenju, kretanju kamere i šminki posvećivala mala pažnja. Poludokumentarni filmovi »Bumerang« i »Kuća u 92. ulici« sa uspehom su primenili ovu tehniku, koja je ranije isprobana u filmu »Hod vremena«. Ipak, ni ovde reditelji nisu doslovno robovali metodu, već su mnoge scene postavili i snimili u studiju. Kada se zatim uporede scene snimljene u studiju sa scenama snimljenim poptuno realistično, one iz studija izgledaju lošije, a utisak realističnog se narušava.

**I najsitnije pojedinosti su važne.** Često realističan film mora da obuhvata sve pojedinosti. Iako i ovde važi teza o tome da scenarista mora uzimati podatke selektivno, on istovremeno ne sme da izbegava podatke koji, mada naoko nevažni, upotpunjuju lik i daju pečat osećanju realističnog.

Britanski filmovi pružaju niz primera gotovo fantastične privrženosti prikazivanju pojedinosti. Film »Kratak susret« mogao je da ispadne obična malograđanska priča o bračnom neverstvu da stalnim prikazivanjem pojedinosti koje doprinose razvoju likova i radnje nije dostignut stepen realnosti koji od tog filma čini filmski doživljaj.

Italijanski filmovi »Rim, otvoren grad«, »Kradljivci bicikla«, »Paisa«, i »Čistači cipela«, kao i švajcarski film »Deca Evrope« isto tako su dobar primer te predane pažnje koja se poklanja pojedinostima. U njima je život naslikan tako verno da su događaji koje je publika gledala stvarni dah života kojim žive ti stvarni, izvorni likovi.

**Vernost dijaloga.** Čisto realističan film ne sme da sadrži dijaloge koji vrve od duhovitosti. Većina živih ljudi ne govori tako. Mnogo češće ljudi zastajkuju, oklevaju, traže reči.

Dijalog stvarnih ljudi podsećao bi na misli u tokovima svesti, kao što je slučaj kod Džojsa. Međutim, osećanje za selektivnost, koje scenarista mora imati, treba da deluje tako da čovek traži reči, zastaje, ali da to ne usporava radnju. Dugačke govore treba isključiti. Govor sa zastajkivanjem je obavezan. Svakog časa govor treba prekidati upadicama.

**Nije realnost sve što se snimi.** Ako želimo realističan film, onda toga treba dosledno da se držimo. Film »Propali izlet« bio je prilično realističan u svojim nastojanjima da se udubi u psihu hroničnog alkoholičara. Međutim, kada se upustio u oblast fantastičnog i prikazao delirijum tremens, u kome slepi miš na zidu ubija neku životinjicu, on je izašao iz okvira realističnog i ugrozio sam film. Mora se priznati da je teško pod običnim uslovima održati napetu pažnju. U ovome slučaju nit realnosti prekinuta je nečim što je trebalo da podigne pažnju, ali je kraj filma zbog toga osetno pao.

**Ne lakirajte.** U običnom filmu potpuni realizam ne dolazi u obzir. Kao umetnička forma, filmovi podležu nekim ograničenjima. Da bismo postigli što stvarniji utisak, ne smemo da postupamo kao stari Grci koji su bojili skulpture. Vajar mora da spozna oblast svog rada i da se kreće u njenim okvirima. To isto važi i za scenaristu.

Na primer, u Štrohajmovom (Erich Oswald von Stroheim) filmu »Pohlepa« vidimo scene u kojima je tvrdičino zlato u crno-belom filmu prikazano žuto. Publika je, potpuno opravdano, bila neprijatno iznenađena. Nekome je palo na pamet da zlato u tim scenama, kvadrat po kvadrat, boji žuto. Isto bi tako delovalo kada bi nekom palo na pamet da nacrta brkove Miloskoj Veneri!

**Jedino rešenje je kompromis.** Scenarist mora da vlada svojim stvaralačkim nagonom, a istovremeno da očuva selektivnost, koja daje autorski pečat. Govorni obrti, prirodna konverzacija, neki neophodni uvodni realistični komentari koji pružaju onu neophodnu treću dimenziju likova — to bi trebalo da bude dovoljno. Najčešće pri stvaranju te treće dimenzije neće biti potrebno da se ide i do četvrte — do krajnjeg realizma.

Takav kompromis videli smo u televizijskom prikazu novinskog članka o dramatičnoj operaciji izvedenoj u podmornici. Adaptaciju članka izvršio je Bad Šulberg (Budd Schulberg). On u filmsku dramu nije uneo potpuni realizam novinskog izveštaja, ali uprkos tom kompromisu ostvareno je verodostojno filmsko delo.

## Poludokumentarni fiim

U celom svetu jača talas snimanja takozvanih poludokumentarnih flimova. Pre nego što kažemo nešto o njima, bilo bi možda najbolje da utvrdimo šta je dokumentarni film. Prema rečima Roberta Flaertija, doajena dokumentarnog filma, tvorca filmova »Nanuk sa severa«, »Moana« i kasnije »Priča o Luizijani«, dokumentarni film je činjenični film u kome priča izrasta iz pravih, pa prema tome i realističnih okolnosti, snimljenih na mestu događaja, sa ljudima koji sudeluju u priči. Tokom godina razvoja dokumentarni film postao je mnogo više od ovoga. Ali za naše potrebe, tj. za ispitivanje poludokumentarnog filma, ova definicija je dovoljna.

Poludokumentarni film pravi kompromise, ali se čvrsto drži zahteva koje postavlja dokumentarni film. On eksterijerne scene snima samo na terenu, ali scene enterijera snima u studiju. Za glavne uloge koristi se profesionalnim glumcima, a neprofesionalne uzima samo povremeno, i to za sasvim sporedne uloge. Nije neuobičajeno da se u poludokumentarni film umontira neki gotov materijal, kako bi se

postigla raznolikost. U stalnoj težnji da scene u eksterijeru i enterijeru što bolje osvetli, kamerman će ponekad to da uradi na štetu dokumentarne istinitosti. Uglavnom, u poludokumentarnom filmu priča je važnija od materijalnih i drugih okolnosti koje je okružuju, dok je kod dokumentarnog filma slučaj obrnut.

Britanski film »Kratak susret« idealan je primer odličnog poludokumentarnog filma, koji prikazuje naoko istinite, nedoterane događaje u životu običnih ljudi, dok u pozadini vidimo realistične pojedinosti sredine u kojoj se oni kreću i koje služe kao okvir njihovim životnim dilemama. Italijanski filmovi: »Rim, otvoren grad«, »Čistači cipela«, »Kradljivci bicikla«, i »Gorak pirinač«, kao i švajcarski silm »Deca Evrope« na sličan način prikazali su život bez lakiranja. Ono što je najvažnije — u sve ove filmove nisu ubacivane izmišljene činjenice koje će poslužiti svrsi priče.

Za razliku od ovoga, u većinu američkih poludokumentarnih filmova ubacuju se izvrnute činjenice koje mogu poslužiti da se priča lakše svari. U De Rošmonovom (Louis de Rochemont) filmu »Bumerang« junak priče treba da predstavlja vrhovnog tužioca Homera S. Kamingsa (H. S. Cummings), koji je zaista postojao, i da igra istinite događaje iz njegovog života. U stvari, kako ih film prikazuje, ti događaji ne odgovaraju stvarnosti. U Stardžisovom (John Sturges) filmu »Salivanova putovanja« pisac lakih komedija odlučuje da napusti Holivud i da krene u zabačene krajeve SAD kako bi skupio materijal za angažovani film o tegobnom životu masa. Na kraju taj autor, koji je u stvari Stardžis, uviđa neke činjenice stvarnog života, između njih i tu da praveći komedije on na svoj način doprinosi uveseljavanju naroda. I tako se on vraća u Holivud, kako bi se ponovo bacio na stvaranje svojih komedija. Ovako date činjenice nisu činjenice, već krupna izvrtanja stvarnosti. Ljudima u zatvoru negde na Jugu potrebno je mnogo više da bi zaboravili, za trenutak makar, tegobe rasne diskriminacije, društvenu nepravdu i sve neljudske postupke kojima savremeno društvo zasipa svoju decu i odrasle. U filmu nam je, međutim, prikazano kako je dovoljan jedan film o Miki Mišu čijoj projekciji zatvorenici prisustvuju, pa da sve zaborave.

U poludokumentarnom filmu »Početak kraja«, gde vidimo navodno autentičan žurnal i u njemu grupu naučnika koja zakopava u zemlju podatke o atomskim dostignućima, fantazija je zaodenuta u ruho autentičnog. »Usnuli grad« je američki poludokumentarni film gde se uobičajena priča igre lopova i žandara predstavlja kao istinita priča na taj način što se scene snimaju u pravom, odgovarajućem eksterijeru.

Ako želimo da poludokumentarni film stekne svoje sigurno mesto, kao što ga ima u Italiji i Engleskoj, onda scenarist treba da se drži, što je više moguće, onog načina pisanja koji važi za dokumentarne filmove i da ne čini ustupke ukusu masa gledalaca ubacujući izmišljene dodatke.



Pre svega, autor mora potpuno da vlada sredinom koju hoće da slika. On mora da poseti mesto radnje, da posmatra ljude, da govori sa njima, da pregleda novine i biblioteke, i da pokuša da uhvati duh sredine i shvati ne samo *šta* ljudi rade i *kako* to rade, već i *zašto* to rade.

Zatim, potrebno je da izdvoji neke ljude koji će moći da igraju u filmu što se sprema. Ti ljudi treba da budu tipični za tu sredinu i za vrstu koju predstavljaju.

Posle ovoga treba odabrati terene koji bi se snimili u filmu i koji su i sa filmske i sa producentske strane najpogodniji, da bi se na kraju u glavnim crtama dali događaji koji će da se snimaju.

Pisac posebno treba da obrati pažnju na lokalne pojedinosti — na sitnice koje ljudi govore i rade, a koje mogu da daju kolorit slici. Inteligentna i efektna upotreba ovih sitnica čini glavnu razliku između dobrog dokumentarnog i bilo kakvog igranog filma, naravno u korist prvog. Čak i proizvodni proces koji bi u igranom filmu bio neprihvatljiv u poludokumentarnom može da se predstavi kao zanimljiv, pa čak i uzbudljiv.

U poludokumentarnom filmu dijalog mora da bude krajnje realističan. Mora se dobiti utisak da mikrofon beleži stvarne razgovore na licu mesta, mada će dijalog, svakako, biti podvrgnut selektivnom kriterijumu scenariste.

Skrivena kamera je neophodan uslov. U De Rošmonovom filmu »Ulica Madlen br. 13« najimpresivnije scene snimljene su skrivenom kamerom i predstavljaju najbolje što ovaj, inače prosečan, kriminalni film pruža. Skrivena kamera pratila je rad i razgovore špijuna u filmu. Za snimanje nekih scena na ulicama Njujorka u filmu »Grad« kamera je bila skrivena u koferu. Isto tako, moguće je da se kamera stavi u kamuflirani kamionet, kao što je urađeno u filmu »Berlin«. Jedan dovitljivi reditelj postavio je kameru i ekipu na jedan ugao ulice, ali njome nije ništa snimao. Snimao je drugom kamerom kako ljudi prilaze onom prvom uglu. Ta masa u pokretu u stvari mu je statirala.

Svakako, veliki broj ovih scena snimljenih skrivenom kamerom ne može da se snima tonski kada je potreban dijalog. Zbog toga se one pišu tako da teku nemo, a govor ide preko njih. Jedno treba svakako zapamtiti: neka slike govore. Dodatnom tekstu se pribegava samo kada se bez njega nikako ne može.

Dosta onoga što sadrži poglavlje o *dramaturgiji* može da se primeni na pisanje scenarija za poludokumentarne filmove. Samo, uočljivi filmski efekti treba da se odstrane ili bar ublaže, kako bi film bio što realističniji. Posebno je za ovu vrstu filmova koristan odeljak o likovima i razvoju likova. S druge strane, priča tu ne sme da bude važnija od likova. Što manje priče, što jači likovi — to je pravilo za poludokumentarni film. Paralelne linije radnje nisu isključene,

ali one ne smeju da budu od presudne važnosti, niti smeju da unose veliki broj ličnosti u priču.

Svi elementi o kojima se govori u odeljku o dramskim vrednostima odnose se na pisanje za poludokumentarne filmove. Isto važi i za elemente date kada se govorilo o stvaranju napetosti. Poludokumentarni film ne isključuje napetost zbog toga što je poludokumentaran. Naprotiv, napetost je osećanje stalno prisutno u svakodnevnom životu.

U ovoj vrsti filma može da se primeni čak i trka. Scenu trke je Flaerti vrlo efektno upotrebio u čisto dokumentarnom filmu »Priča iz Lujzijane«, u scenama sa dečakom i krokodilima.

Kada je reč o obrtima, međutim, treba biti krajnje oprezan. I u najboljem slučaju obrt je konstrukcija. U pravom životu malo ima smišljenih, planiranih obrta. Osnovna nit, stalna uzrečica ili pokret (a i to sa merom), komična relaksacija (ovo svakako), humor (ali istinski, a ne doskočice i mudrolije) i ponavljanja — sve to bez zaziranja može da se stavi i u poludokumentarni film.

Retrospekciju treba izbegavati. Nje u životu *nema*. Umesto toga neka se pojavi *određeni* komentator, i to neka radije bude lik iz filma nego neki daleki neidentikovani glas. U svakom slučaju, brze prelaze treba izbegavati. U pravom životu oni se ne događaju. Isto tako se klonite fantazije. Drugim rečima, trudite se da budete što stvarniji. Pokušajte da date one elemente koji kreativno tumače stvarnost.

Scenarist koji piše za poludokumentarni film može da se koristi svim mogućnostima kadra. Posebnu pažnju treba svakako da obrati na opšti plan, jer se utisak dokumentarnog najbolje dobija kada se prave ličnosti vide u pravoj sredini. Švenkovi, kao što ih je Roselini upotrebio u filmu »Nemačka nulte godine« isto su tako ovde na svom mestu. Kadrovima u pokretu, pogotovo za scene u eksterijeru, treba se koristiti što je moguće manje. Što se tiče rakursa — ne bežite od neobičnog ugla, pogotovu kada imate radnju sa pešakom u kadru, kada snimate scene sa procesima, tehničkim detaljima, ili kada nešto ponavljate.

Treba izbegavati isuviše optičkih pretapanja, odtamnjenja i zatamnjenja. Ti filmski postupci, iako ih publika uglavnom dobro prima, u neku ruku slabe utisak realističnog, jer su u suštini nestvarni. Poslužite se montažom da premostite vremenske periode, ali po svaku cenu izbegavajte klišea koja se za to koriste. Pokušajte da vaši likovi premošćuju taj vremenski jaz.

Posebnu pažnju treba obratiti na prelaze. Već zbog svoje prirode poludokumentarni film može da ide s mesta na mesto i da izlaže važne detalje. Gde god je moguće, treba se kloniti prelaza koji se daju pretapanjima ili natpisima. Običan prelaz, bez pomoćnih sredstava, jedan je od uslova realističnosti.



Najveći deo onoga što je rečeno u odeljku »Pisanje scenarija« odnosi se i na pisanje za poludokumentarne filmove. Posebnu pažnju treba obratiti odeljku pod nazivom »Razvijanje radnje«. Pomoćna rekvizita za glumce amatere je svakako potrebna. Tehnika subjektivne kamere s uspehom se primenjuje u poludokumentarnim filmovima.

Zvuk i njegova primena u poludokumentarnom filmu su od neprocenjive važnosti. Kada su posredi pravi ljudi, koji se kreću u pravoj životnoj sredini, neophodno je da i zvuci budu takvi. Ako se dobro odaberu i iskoriste, njihov doprinos utisku realnog biće ogroman. Ovo se pogotovu odnosi na eksterijere. Kada se scene snimaju bez tona, da bi se on umontirao kasnije, potrebno je brižljivo proveriti da li scene odgovaraju zvučnim efektima i da li se uklapaju u radnju i dijaloge.

Može se reći da poludokumentarni film pruža autoru mogućnost da pobije mnoge predrasude koje danas postoje u vezi sa filmom. Ta vrsta filma omogućava mu da se prikloni zahtevima producenta, koji uvek ima samo novac na umu i tvrdi da se samo zabava dobro prodaje. U isto vreme, tu scenarist pošteno može da preuzme svoju ulogu onoga koji obaveštava i vaspitava publiku.

## Fantazija

Začudo, veliki deo onoga što nam se u holivudskim filmovima servira kao realnost u stvari je fantazija. Pogledajmo, na primer, film »Dolazi gospodin Džordan«. Trebalo je da taj film bude kombinacija stvarnosti i fantazije. Da li se u tome uspelo? U filmu je bilo fantazije. A stvarnosti?

Kakve stvarnosti može da bude, na primer, u tome kada se zgrada gde živi mlada devojka, radnica, slika ovako: zgrada je u siromašnom delu grada, ulaz više nego skroman, a sobe se nižu jedna za drugom, sve lepša od lepše, luksuzne čak i kad bi u njima živeo njen poslodavac. Junakinjina kosa obično nikad nije raščupana, čak ni posle borbe sa bandom zlih momaka, nokti su joj uvek dugački, lepo doterani, čak i posle višečasovnog puzanja po stenju, šminka joj se ni u džungli ne kvari. Ako izuzmemo neke retke primere kao što je film »Zmijsko leglo«, gde je Oliviji De Hevilend (Olivia De Havilland) dozvoljeno da izgleda kao duševni bolesnik — američka junakinja sme da liči samo na američku junakinju.

Akcenat je uvek na varljivoj sreći onih koji imaju novac — što je, u stvari, daleki san svih ljudi. Sve je deo velike fantazije koja je zamišljena tako da svaki čovek može da nađe svoj način za bekstvo iz stvarnosti. Nije onda čudo što filmovi koji u sebi mešaju fantaziju i tobožnji realizam nailaze na takvo dopadanje kod publike. Ti se filmovi zapravo ne bave stvarnošću, nego svoju priču saopštavaju na raznim nivoima fantazije.

To, naravno, ne znači da nikakvi filmovi osim realističnih nisu ni potrebni. Nerealni su samo oni filmovi u kojima se umesto pravih

ljudi kreću njihove senke. Publika ne zahteva da sve što joj se pokaže bude prava slika života. Nju zabavlja da gleda farsu, izmišljene pustolovine, muzičke komedije, kriminalne filmove i još mnogo drugih filmskih vrsta koje su deo filmskog stvaralaštva.

Publiku zabavljaju filmovi koji predstavljaju čistu fantaziju. Koktoov (Jean Cocteau) film »Lepotica i zver« odigrava se u nekoj potpuno neidentifikovanoj zemlji. Ni vreme radnje nije ničim određeno, osim što se po kostimima može zaključiti da se film eventualno događa u srednjem veku. Ličnosti najviše liče na likove iz Grimovih bajki. I njihovi postupci kreću se u oblasti mašte, nestvarnog i snova — isto kao u bajkama. Ruke bez tela služe kao svećnjaci, zavese se blago lelujaju i miluju junakinju dok se zaneto kreće hodnicima zamka, a Zver je predstavljena kao biće ljudskog obličja sa mačjom glavom. Sve je onako kao što se viđa samo u bajkama i maštи, a iz svega toga satkan je dobar film za odrasle u kome su uživali milioni gledalaca. Samo, film je i pravljen da bude fantazija i autori nisu pokušavali da ga predstave kao nešto drugo.

Kada holivudski autori hoće da prave fantaziju, to im baš uvek ne polazi za rukom. Ekranizacija komada Satona Vejna (Sutton Vane) »Napolje« već na početku dala je pogrešan ton kada je putovanje svog junaka preko reke Stiks prikazala na realističan način. U komadu se fantastičan ton održava na taj način što se radnja sve vreme odigrava na brodu koji plovi ka nebesima. To osećanje nestvarnog, koje publika na početku komada prihvata, uništila je holivudska verzija, vraćajući radnju i publiku na kraju filma u okvire svakodnevnog bitisanja.

Za razliku od ovog filma, holivudski film »Prosjak na konju« čista je fantazija, i publika je kao takvu prihvata ne očekujući ništa drugo. Da bi za publiku bio privlačan, film mora da poseduje jedinstvo sadržine i forme. U kaubojskom filmu kakav smo navikli da gledamo nema mesta za realizam. Publika traži život starih kauboja, a ne novih. I kada im se prikaže Zapad na nov način, kao u filmu »Omča za nevinog«, gde umesto pucnjave i jurnjave na konjima vidimo gorak realizam života u novijim uslovima, publika ga neće prihvatiti, jer ona ima svoju predstavu o tome kako Divlji zapad treba da izgleda.

Kada se farsična komedija oboji realistično, dobija se mešavina koja nije ni farsična ni komična. Radnja i dijalozi u farsičnoj komediji treba da budu takvi da u njih niko ne veruje, pa čak ni glumci. Za takvu komediju se i tekst i radnja namerno pišu tako da budu očigledno nerealni i veštački. To je jedan od uslova koje publika odmah prihvati i u njemu uživa. Farsa treba da bude stilizovana, a da je publika ipak prepozna i u nju se uključi.

Ako se u takvu komediju ubace realistične scene kojima se može verovati, kida se tanka nit što nas je svesno vezivala sa nestvarnim. Ravnoteža se gubi, i gledalac se ne nalazi ni s ove ni s one strane stvarnog.

Ekspresionizam u filmu je pitanje za sebe. Film je već po svojoj prirodi ekspresionistički, za razliku od pozorišta, gde se pojavljuju živi glumci. Zbog toga ekspresionizam u izvesnoj meri, čak i u realističnim filmovima, može da bude delotvoran. Filmska izražajna sredstva, kao što su montaža, pretapanja, trikovi i dupla ekspozicija, ono su što je publika već primila kao normalno i na šta je navikla kada treba da se napravi vremenski ili neki drugi prelaz. Sekvence sna, kao što smo ih videli u filmu »Dama u jezeru« i drugim filmovima, doprinose opštem utisku ekspresionizma. U stvari, one su autentična filmska sredstva i treba da se iskoriste kad god je potrebno. Što su filmovi inventivniji i snažniji u ekspresiji, to su privlačniji za publiku.

Filmska kamera je sprava koja može izvanredno ekspresionistički da se izražava, i tu njenu osobinu ne treba ograničavati. Kada u filmu »Propali izlet« vidimo kako se boce pića uvećavaju pred očima alkoholičara, kamera nas u stvari uvodi u njegovu psihu.

Kada kamera prati tok svesti bivšeg pilota borbenih aviona u filmu »Najbolje godine našeg života« i vraća ga u vreme provedeno u ratu, vidimo da je kamera poslužila na najbolji mogući način da nas uvede u njegov svet i objasni zašto on danas tako postupa.

Tvorci francuskih i nemačkih avangardnih filmova između 1920. i 1930. godine doveli su ekspresionizam do vrhunca. To se posebno može reći za film »Kabinet doktora Kaligarija« i još neke. Kada se primeni za prikazivanje stanja kao što je san, košmar u nesvesti, buncanje u groznici ili sećanje na prošlost, onda ekspresionizam ima svoje opravdano mesto u realističnom filmu. Koliko će primena da bude uspešna i originalna, zavisi od scenariste. Ipak, nikada scenarista ne sme zaboraviti da je selektivnost njegovo najjače i najpotrebnije oruđe. Scene koje će se izraziti ekspresionistički treba da odgovaraju u pogledu vremena, mesta i tematike.

Još je važnije da se ekspresionističkom slikanju pribegava srazmerno retko, kako bi ono bilo zaista efektno kada se primeni. Nikada takvo slikanje ne sme da se primeni samo radi efekta. Dužina takvog načina slikanja mora da odgovara opštem tempu priče. Njegov sadržaj mora prirodno da proizilazi iz onoga što je prethodilo i mora da se uklapa u ono što će da usledi. Sem toga, ne sme da se zaboravi na smisaonu vezu, kako bi ono što se slika bilo verodostojno. Ekspresionizam je već po svojoj prirodi nerealan, pa će zato, ako nije verodostojan, predstavljati samo mrtav materijal koji usporava radnju, razara jedinstvo, narušava opšti ton, kvari tempo i sprečava publiku da uživa u filmu kao celini.

## Praznina u priči

Postoji još jedna opasna greška koja se često javlja u filmskoj priči; to je praznina u kazivanju. Ona je rezultat lenjosti scenariste. To su svi oni neobjašenjeni propusti u radnji i dijalogu zbog kojih nam

priča zvuči neistinito. Nije redak slučaj da se na kraju detektivske priče gledalac upita: »A šta beše sa onim čovekom koji je Džou prodao zeca?« ili »Izgledalo mi je da se policajac nije odmicao od vrata; kako je onda devojka izašla, a da je on ne primeti?«

Takvih grešaka ima i u filmovima druge vrste, a ne samo u detektivskim. To su greške u zapletu koje su nekako promakle i scenaristi i onima što su sarađivali na izradi filma. Neke od tih grešaka nisu samo praznine, već su dovoljno velike — kao što se obično kaže — da se kroz njih protera kamion.

Na primer, u inače odličnom filmu »Mladi Vinslov« publici ni do kraja nije jasno kako da se skupi toliko očigledno neproverenih dokaza o dečaku.

Takve greške mogu se pripisati jedino lošem konstruisanju zapleta, što znači loše napisanom tekstu. Iskusan pisac koji napravi skicu svega što će ličnosti u priči da dožive, da urade i da kažu, retko pada u takvu pogrešku. Takvo površno pisanje dolazi otud što scenarist ubedi sam sebe u nešto, pa misli da će u to i drugi verovati — na primer, ko će se setiti da je momak već izgubio pušku; zašto da se opet njome ne posluži kada mu zatreba?

Takve praznine izazivaju nezadovoljstvo publike u odnosu na ceo film. Dobro smišljen zaplet sa pričom bez praznina ostavlja kod gledalaca utisak da su prisustvovali jedinstvenom i verodostojnom nizu događaja, u koje su mogli da budu uključeni ljudi iz njihove okoline ili čak i oni sami.

Sve što se događa u priči mora publici da bude potpuno jasno — ako ne pre, ono bar posle raspleta. Postoji samo jedan način da se izbegne greška o kojoj smo govorili: proveravajte više puta ono što likovi rade i govore. Dijalozi moraju da se potpuno uklapaju jedan u drugi. Nijedna praznina ne sme da ostane otvorena, nijedan konac nepovezan, nijedno odsustvovanje neobjašenjeno, nijedna pojava nemotivisana. Ne sme da postoji nesklad između onoga što je bilo, onoga što je sada i onoga što će doći. Dijalozi moraju da budu odraz svega što je prethodilo, kako publika ne bi na kraju sebi postavljala pitanja na koja nema odgovora.

## Srećan završetak nasuprot nesrećnom

Srećan završetak uvek u sebi nosi jednu grešku: pre nego što publika i vidi kako su junak i junakinja umakli opasnostima i domogli se važnih dokumenata, ona zna da će na kraju da bude tako. Tu grešku podržava i neprihvatljivi »sistem zvezda«, gde junak mora da ostane živ i mora da uspe. Retko, skoro nikad, ne dozvoljava mu se da izgubi. I kada gubi, to je zbog toga što time dobija druge neprocenjive zemaljske ili duhovne vrednosti. Kada junak izgubi ljubav bogate devojke, on u stvari dobija, jer mu svoju ljubav poklanja siromašna devojka koja će mu biti dobra žena i koja će ga usrećiti. Kao što Fred Cineman (Fred Zinnemann) kaže: »Ako je junak Gregori Pek (Gregory Peck), to im kvari iluziju (publici). Oni sve vreme znaju da to nije vodnik Kvas (Ime junaka u Cinemanovom filmu »Tereza«).«

Delimično, televizijski film ne podleže ovim greškama. Razlog leži u tome što televizijski film ne sme da bude skup, pa prema tome u njemu i nema zvezda koje obavezno moraju sve da pregrme i da ostanu žive kako bi se »i sutra borile«.

Ipak, srećnog završetka će uvek biti, jer ga publika hoće. To nije samo pretpostavka. Statistički je dokazano da i filmovi manje umetničke vrednosti, ako imaju srećan završetak, bolje prolaze na tržištu od filma srazmerno veće umetničke vrednosti koji se završava nesrećno. Razlog je to što svaki prosečni gledalac žarko želi da »onaj dobri« savlada »onog gadnog«. U glavnim crtama gledalac se uvek poistovećuje sa dobrim junakom i njegovim vrlinama. On želi da vidi kako onaj rđavi loše prolazi, jer u dubini duše veruje da se zlo kažnjava, da se zločin ne isplati, da cilj ne opravdava sredstvo i da je vrlina ukras svakog čoveka.

U stvari, ova pobeda dobra nad zlom je suština srećnog završetka. Ako se srećan ishod prepusti sudbini, to je najčešće zbog toga što scenarist ne ume da smisli nešto drugo; napetost i drama su nestali. Pobeda nad zlom i trijumf dobra moraju da dođu kao rezultat dobro vođene borbe između nosilaca ovih odlika, likovi moraju da se razvijaju prirodno; delovanja i reakcije treba da proističu iz osobina tih likova, a snage zla treba da budu jače od snaga dobra ili bar njima ravne. Ako se ti uslovi ispune, onda će publika sa zadovoljstvom da prihvati tako srećan završetak koji proizilazi iz prirodnog toka stvari. To će onda biti rasplet i izlaz iz teškoća kakav bi svaki gledalac zaželeo i za sebe, da se nekim slučajem našao u sličnim okolnostima. Nesrećan završetak filma »Treći čovek« je u tom pogledu greška, jer je publika imala osećanje da Koten na kraju svakako treba da dobije devojku.

U filmu »Najbolje godine našeg života« srećan ishod za svu trojicu vojnika dolazi od snaga koje su van dometa njihovog delovanja. Sudbini je poveren zadatak da njihove filmske živote dovede do srećnog završetka. Zbog takvog postupka dramska poenta je znatno oslabljena. Negativan utisak takvog rešenja ne bi bio toliko očigledan da bar jednom od njih nije dozvoljeno da uspe. Ali bilo bi još bolje, i publika bi još više verovala filmu, da je svoj trojici dopušteno da se sami bore i izbore srećna rešenja svojih teškoća i problema.

Scenarist ima težak zadatak kada skoro do kraja treba da prikriva srećan završetak. Jedan od načina da se to postigne jeste da se rasplet odgađa skoro do samog kraja; ili, da se tema sa siromašnom a dobrom devojkom uvede nešto kasnije; ili, da junaka prate neuspesi skoro do samog klimaksa priče, a onda jedan iznenadan i dobro

motivisan obrt dovede do srećnog završetka. Ako se neizvesnost da li će se film srećno završiti ili ne zadržava do samog kraja, ako junak zapada u situacije iz kojih se teško nalazi izlaz, ako srećan završetak prirodno proističe iz nedaća koje su se svaljivale na pleća junaka, onda je mogućno da publika ne nasluti isuviše rano kako će se sve završiti i da njena pažnja ostane napregnuta do kraja. Čak i kada zna da će se film srećno završiti, ako događaji budu ovako tekli, publika će imati dovoljno interesovanja da pati sa junakom i da učestvuje u njegovoj borbi, iako zna da će negde na kraju sve ispasti dobro i voljena devojka ipak biti njegova.

## Scenario

To su, znači, elementi koje treba imati na umu kada se ideje prenose u sinopsis, a zatim u scenario. Ako se sinopsis ne piše, ideja se obično zaboravi i do pisanja scenarija nikad i ne dođe. Svaki scenario je samo dalja razrada sinopsisa.

U stvari, scenario je dugačka priča koja se iznosi u sadašnjem vremenu. Njegova dužina može da bude između 10 i 100 stranica. Ona mora da sadrži samo neke elemente dijaloga. Nije potrebno da se dijalog razradi do tančina, ali je potrebno da se navedu dramske poente kako bi se videlo šta pokreće priču i u kom stilu će se odvijati dijalog.

Vrlo često scenaristi daju i predloge kako da se snime neke ključne scene ili gde treba da budu odtamnjenja, zatamnjenja i pretapanja. Naravno, ne smatra se da je ovo neophodno potrebno. Trikovi i efekti mogu ovde takođe da se navedu, ali nije propast ako u scenariju izostanu.

# Odeljak drugi

# FILMSKI JEZIK

# Kadar

Sve do sada bavili smo se književnim vidovima filmske priče i raspravljali o tome kako oni stoje u odnosu na scenario.

Pisac kome je cilj da u svom scenariju navede samo scene, a ne i način na koji će kamera da ih snimi, može i da ne čita ovo što će da usledi. On može u scenariju da pruži samo ono što se od njega očekuje i ništa više.

Ali ako želi da piše filmska scenarija, a *scenarist* znači filmski scenarist, a ne scenarist-novinar, onda neka čita dalje.

Na stranicama koje slede scenarist će se upoznati sa suštinom scenarija. Do tančina će se raspravljati skoro o svakoj pojedinosti koja je potrebna da bi se stvorio scenario — takav scenario koji će montažer moći da sledi kako bi povezao scene što ih je snimio reditelj, uzimajući ih možda doslovce iz scenarija.

Pisci scenarija za televizijske filmove sukobiće se sa nizom teškoća koje obično ne iskrsavaju pred piscima scenarija za filmove namenjene prikazivanju u bioskopskim dvoranama. O svim tim problemima biće govora kada na njih dođe red. Na ovom mestu treba reći bar nekoliko reči uopšte o vrstama kao što su televizijski film, živi televizijski prenos i film namenjen prikazivanju u dvorani.

Nema sumnje da komad snimljen za televiziju ima prednosti u odnosu na živo televizijsko prikazivanje iste drame. Evo zašto.

Prvo: Dok živo prikazivanje ima karakter vremenske umetnosti, dotle film može da se prikazuje više puta. Iako se smatra da živo prikazivanje ima više kvaliteta nego snimljeno, kineskopska verzija, tj. filmski snimak sa televizijskog ekrana, gori je i od živog predstavljanja i od filma. Kada je u pitanju film, naručilac može da ga prikaže gde hoće i kada hoće, dok živa predstava u različitim delovima zemlje pada u drugo vreme dana i zavisi od uslova prenosa.

Drugo: Kod televizijskog filma moguća je montaža, što znači da je moguće montažom popraviti kada se glumci zbune u dijalogu; kada kamere zataje; kada reditelj da znak da se uključi pogrešna kamera; kada se umeša neki nepredviđen šum; kada se neko zakači za kulisu; kada se fijoke zaglave; kada se glumac saplete.

Treće: Mogućnosti žive televizije u odnosu na snimljeni materijal skoro su zanemarive. Na primer, svemoćna trka ovde ne dolazi u obzir. Filmska drama nosi nas preko brda i dolina, kroz tunele i preko krovova, dok nas živa drama vodi iz jednog u drugi od nekih pet dekora koliko prosečan studio može da obezbedi. Čak i kada se ubace neke filmski snimljene scene, kao scene trke, na primer, one tako odskaču da u poređenju sa njima ostali materijal samo gubi.

Četvrto: Živo prikazivanje ipak ima jednu osobinu kojom se bori protiv nedostataka što smo ih naveli, a to je prisutnost. Retko koji film može da pruži ono osećanje prisutnosti koje daju pozorišni komad na sceni ili živo prikazivanje televizijske drame. Ali i pored tog nedostatka koji ima film; publika ga je prihvatila, najverovatnije zbog njegovih tehničkih mogućnosti. Čak i filmovi manje umetničke vrednosti nalaze svoju publiku zahvaljujući tome. Zbog toga nije neosnovano ako pretpostavljamo da će se ukus publike i dalje sve više vezivati za savršenije filmske verzije drama nego za manje savršene žive televizijske predstave.

Naručioci koji finansiraju televizijske filmove obično zahtevaju da njihova cena po rolni bude niža nego što bi bila cena filma snimljenog za dvoranu, i taj zahtev mora da se ispuni. Ispunjava se na taj način što se drastično odstupa od uobičajenog načina i tehnike snimanja. Drugorazredni film koji se proizvede u Holivudu staje između sto pedeset i četiri stotine hiljada dolara, a traje devedeset minuta. Iz toga proizlazi da bi polučasovni televizijski film koji bi se pravio na isti način stajao između pedeset i sto trideset hiljada dolara. Naručilac ne daje nikada više od dvadeset hiljada dolara. Iz svega toga sledi da će filmska studija morati da promene nešto u svom radu ako žele da drže korak sa televizijskim filmskim kompanijama, koje uspevaju da snime filmove u okviru budžetskih mogućnosti što ih postavljaju oni koji daju sredstva i za čiji se račun snimaju filmovi.

Da bi televizijski filmovi bili što jeftiniji, njihovi producenti štede svugde i na svemu. Snimanje na terenu se ograničava, broj uloga se ograničava, ne uzimaju se skupi glumci, pribegava se detaljnoj pripremi pre snimanja, tako da se vreme koje se provodi na terenu smanjuje do potrebne mere.

Došlo je i do novih metoda snimanja — jedan od njih je takozvani »multikam«, pri kome se svaka scena snima trima kamerama, od kojih jedna snima total, druga srednji, a treća krupni plan istovremeno. Ušteda pri ovakvom načinu snimanja je očigledna, ali za takvo snimanje mora da postoji detaljno razrađena knjiga snimanja. Međutim, kao svaka štednja, i ova ima svoje nedostatke. Svakome je jasno da se mesto snimanja ne može osvetliti tako da to odgovara svim trima kamerama. Izrazito krupni planovi i detalji, na primer, moraće da se snimaju na uobičajen način. Pokreti kamere, kada se radi po metodi »multikam«, ograničeni su zbog prisustva drugih kamera.

Filmovi koji su do sada snimljeni na ovaj način imaju mnoge nedostatke. Trka, bez koje se inače pravi film skoro ne može ni zamisliti, ovde se potpuno izostavlja. Radnja se uglavnom odigrava u enterijeru, a tempo i opšti tok usporeni su zbog nedostatka raznovrsnog materijala. Pri montaži takođe se pojavljuju neke teškoće. Sem toga, kao što je poznato, već i za jednu kameru nije lako postaviti dekor i glumce tako da se dobije dobra kompozicija slike. Očekivati da se to isto postigne istovremeno pomoću tri kamere znači očekivati nemoguće. To je pogotovu teško kada su glumci u pokretu. Kompromis koji se obično pravi jeste da se planski ograniči kretanje glumaca. Na taj način svesno se odstranjuje jedno od osnovnih svojstava filma — pokret.

Iz svega toga proizlazi da, ako film za televiziju treba i da bude ekonomičan i da zadovoljava estetska merila, onda ga treba praviti u okviru ustaljenih metoda. Postoji način da se uštedi, ali o njemu će biti reči kasnije.

Prosečan igrani film namenjen prikazivanju u dvorani sačinjen je od dve do dve i po hiljade metara (7000 do 8000 stopa) trake širine 35 mm. Televizijska drama imala bi dužinu od nekih osam stotina metara (2500 stopa) ako je snimljena na traci od 35 mm, ili srazmerno manje ako bi bila na traci od 16 mm. Troškovi su za oko 30 procenata niži ako se snima na traci od 16 mm, mada su rezultati, i vizuelni i tonski, znatno lošiji. Televizijski filmovi uglavnom se snimaju na 16 mm, ali ćemo dalje u tekstu, kada govorimo o dužinama, uvek imati na umu traku od 35 mm kako pri poređenjima ne bi došlo do zabune.

Ova dužina filma sastoji se od kadrova filma uzetih iz snimljenog materijala, a računa se da je za svaku stopu (trideset santimetara) filma potrebno šest puta toliko snimljenog materijala.

Svaki kadar se sastoji od kvadrata, kojih ima šesnaest u stopi filma. Svaki kvadrat eksponira se u kameri brzinom od dvadeset četiri kvadrata u sekundi, a kada se projicira, to se čini istom brzinom. Znači, posao scenariste je da tačno naznači šta će da se snimi na svaki kvadrat filma.

Pošto je na početku dao nekoliko uvodnih napomena, o kojima će još biti govora u odeljku FORMAT, pisac na sledeći način opisuje prvu scenu:

EKST. BOLNICA MERIVEDER — DAN
Ovo su opšta uputstva koja pomoćniku reditelja, čiji je zadatak da scenario izdeli u odeljke potrebne za snimanje, govore da se scena snima napolju (EKSTERIJER), a ne unutra, u kom bi slučaju stajalo ENT (ENTERIJER). Inače, pod enterijerom podrazumevamo kuću, unutrašnjost kola, ili bilo šta drugo natkriljeno ili pokriveno.

Zatim se imenuje određeno mesto u eksterijeru, što je u ovom slučaju BOLNICA MERIVEDER. Mesto u enterijeru mogla je da bude i ROBERTOVA TRPEZARIJA, PREDVORJE HOTELA VEST, ili ZATVORSKA ĆELIJA. U svakom slučaju, potrebno je da se tačno naznači mesto radnje.

Pošto je ono naznačeno, određuje se vreme radnje. U većini slučajeva, pogotovu kada je reč o filmovima za televiziju, biće dovoljno da se napiše DAN ili NOĆ. Kada je u pitanju neki ambiciozniji film koji se snima u većem studiju, onda može da se stavi SUMRAK ili

RANA ZORA, jer u tom slučaju obično ima više novca, pa i vremena, da snimatelj odredi potrebnu gradaciju u osvetljavanju. Pošto su naznačeni mesto i vreme radnje, pisac će da ide dalje. Na primer:

**Srednji plan — Džejn.** Ona podiže dete iz kreveca, privija ga na grudi i sa strahom se osvrće oko sebe.

Pitamo se otkud pisac može znati da je za ovakvu scenu baš najpogodniji srednji plan? Šta se njime vizuelno postiže? Zar ne bi krupni plan bio bolji? Da li je bolje da kamera prati Dzejn od kreveca do vrata, ili je bolje da ona izađe iz kadra, pa da sekund kasnije opet uđe u kadar dok kamera snima vrata? Ili bi možda bilo dobro da ovde bude rez, pa da se umontira drugi kadar nekog ko je u sobi ili na nekom drugom mestu?

Takvih pitanja ima mnogo, i sva ona i te kako muče scenaristu. Pokušaćemo da mu na stranicama koje slede pomognemo da nađe odgovor. Pre svega, pozabavićemo se kadrom i filmskim planom i videćemo koje su razdaljine potrebne između kamere i onoga što se slika. Na žalost, iako je dosad snimljeno na stotine hiljada filmova, nema utvrđenih merila. Srednji plan, kako ga neki reditelji shvataju, jeste plan u kome se osoba vidi do kolena. Drugi, opet, misle da je srednji plan od kukova naviše.

Udruženja filmskih stručnjaka pokušavala su da nađu tačna merila, ali sve do danas nisu nađena merila kojih će se pridržavati cela filmska industrija.

Prema tome, sve ovo što govorimo ne može da se smatra kao konačan sud. Ovo su samo tumačenja čoveka koji je i scenarist i reditelj, i koji je pokušao da svede zaključke na osnovu suprotnih mišljenja, istraživanja i rada. Principi kojima se rukovodio bili su mu od pomoći. Nema razloga da to ne budu i drugima. Ako ništa drugo, ovo je bar pokušaj da se utvrde neke norme, što se dosad zanemarivalo i preko čega se gotovo namerno prelazilo.

## Opšti plan (široki total)

Kada je potrebno da se cela radnja obuhvati u jednoj kompletnoj sceni, pribegava se opštem planu (širokom totalu). Taj plan upotrebićemo kada treba da se vidi cela soba ili radnja u celoj ulici.

Često se on naziva i uvodni ili informativni plan, jer se njime publika uvodi u širu sredinu gde će se radnja odigravati i gde će se snimati ostali bliži planovi.

Svaka promena sredine mora da se uvede prvo na taj način, bilo odmah na početku bilo malo kasnije. To se radi zbog toga što, ako publika ne shvati gde se radnja događa, ni krupniji, bliži planovi neće za nju biti od potrebnog značaja.

Tradicionalni način montaže zahtevao je da se posle niza srednjih, krupnih i izrazito krupnih planova, scena gde se radnja događa gledaocu ponovi putem jednog opšteg plana.

Opšti plan je naročito korišćen u kaubojskim filmovima, gde se radnja, najčešće trka, događa usred slikovitog predela sa udaljenim planinama, bregovima ili klancima u pozadini.

Isti se postupak primenjuje kada se snima tuča u enterijeru ili na ulici. Prvo se obuhvati soba u celini ili deo ulice, zatim se pređe na planove koji snimaju udarce, padove i slično, da bi se zatim vratili na srednji ili opšti plan.

Najčešće, pogotovu u filmovima gde su novčana sredstva ograničena, jedna kamera iz jednog rakursa i sa jednog mesta snima opšti plan, a kasnije montažer ubacuje krupnije planove. Kada se novac i vreme ne postavljaju kao najvažniji činioci, treba primenjivati različite planove, jer to daje mogućnost da se radnja predstavi iz raznovrsnih uglova.

Televizijske drame su jedini žanr gde se čak očekuje da se cela radnja odigrava u jednom dekoru. Istovremeno, mora se paziti da se scena ne pretrpava stvarima i da na njoj ne bude istovremeno mnogo ljudi, jer mali televizijski ekran već zbog svojih dimenzija to ne može da primi.

Opšti plan se s uspehom primenjuje kada se slika neki grad, u svojoj raznolikosti i živosti. U britanskom filmu »Kiša pada uvek nedeljom« zapažen je opšti plan londonske buvlje pijace. Kamera postavljena na pecaljku (žirafu) prelazila je sa opšteg plana na srednji i krupni, slikajući detalje, a zatim se opet udaljavala. Kadrovi su se kretali u prirodnom nizu, bez posredstva montaže, a u poređenju sa statičnom pozadinom nosili su u sebi dinamiku.

Opšti plan ima ogromne dramske izražajne mogućnosti, pogotovu kada se snima iz izrazito visokog ugla, kao što je, na primer, krov neke zgrade. U Roselinijevom filmu »Nemačka nulte godine« i u bilmu Karola Rida »Pali idol« opšti planovi, snimljeni sa visokih balkona tako da se duboko dole vidi kako dečak prelazi ulicu, pomažu da se stekne utisak o čovečjoj bespomoćnosti u spletu gradskih ulica.

Kada piše za televiziju, scenarist treba da ima na umu da se osoba koju kamera snima mora videti dovoljno krupno kako bi je gledaoci poznali. Osim toga, dobro je da ona ima neki upadljiv znak raspoznavanja kao što je beli šal, neki veliki šešir i sl.

Pošto je scenska pozadina obično statična, poželjno je da se kamera lagano kreće i prati radnju u prednjem ili srednjem planu po dubini. Tome se često pribegava u kaubojskim filmovima. Scena na buvljoj pijaci, koju smo pomenuli, na isti način je obogaćena po-

kretom: kamera se nije kretala samo jednostavnim švenkom, već u više pravaca, idući i do bližih, detaljnijih snimaka.

## Total

Total nije obavezno i opšti plan, mada je i kod njega kamera postavljena daleko a ugao snimanja proširen. Njegovo delovanje slično je delovanju opšteg plana. Zadatak mu je da pokaže subjekt (jedan ili više njih) u punoj veličini, mada ne obavezno u odnosu na okolinu i pozadinu. Kada se subjekt drži u totalu, ugao objektiva kamere ostaje neizmenjen. Ali onog časa kada on počinje da se približava kameri, potrebno je da se počne sa podešavanjem oštrine kako bi se subjekat stalno video oštro.

Ovo pravilo važi kada je subjekat u totalu; ali ako se sasvim napred odigrava nešto što je od značaja, onda će to da se snimi oštro, a ostalo neoštro. Ponekad će možda biti potrebno da se počne sa oštrinom na jednom subjektu, pa da se zatim oštrina prenese na osobu ili grupu čija reakcija postaje zanimljiva.

To se postiže na taj način što kamerman podešava fokusnu daljinu sočiva. Orson Vels se koristio ovom mogućnošću na poseban način: subjekat koji je sasvim napred snima se veoma krupno, dok u pozadini, u totalu, ono što je bilo oštro i ostaje takvo. Na taj način radnja u dva plana je istovremeno u fokusu. To se postiže upotrebom širokokutnih objekata i dobrim osvetljavanjem. Greg Toland (Gregg Toland) je majstor za ovakve efekte i obično sarađuje sa Orsonom Velsom. Ovakvo izvlačenje oštrine ili dubinska oštrina omogućuje da se vide objekti koji nisu veći od sedam santimetara, iako mogu biti i do sedamdeset metara udaljeni od kamere.

I ovde pisac scenarija za televiziju mora da bude veoma obazriv. U početku, kada je postojao samo ekran od 10 inča (33 cm), total je imao veoma ograničenu primenu. Sada, kada ekrani na televizorima za kućnu upotrebu mere i šezdeset santimetara, a u pripremi su i veći, total je izgubio one nedostatke zbog kojih je na televiziji bio u zapećku. Sada u polučasovni televizijski film može sasvim lepo da se stavi nekoliko totala srednjeg trajanja, pod uslovom da se njima ne prikazuje radnja koja je od presudne važnosti za priču. Totalom se ujedno najbolje definišu stvari. U tu svrhu on je mnogo bolji nego bliži planovi i nosi u sebi ono što bi se moglo nazvati »očiglednom definicijom«.

## Širi srednji plan (ameriken)

Plan koji ima najširu primenu kada se snimaju filmovi je srednji plan. U tekstovima na engleskom jeziku on se često obeležava sa MED, što predstavlja skraćenicu za Medium Shot (srednji plan). Za razliku od totala, koji hvata celu osobu, ovaj plan je hvata od kolena nagore. Kod ovog kadra vertikalne ravni su u takvim odnosima da radnja i napred i u pozadini može da se snimi oštro i bez podešavanja.

Srednji plan je idealan za prikazivanje radnje u pokretu. Za razliku od opšteg plana, ovde se radnja ne utapa u ogromne srazmere pozadine, niti, kao kod totala, deo pažnje koji treba da se usredsredi na osobu odlazi na najbližu okolinu. Umesto toga, srednji plan koncentriše radnju i završava je u središtu pažnje. Osim toga, srednji plan drži na oku i onu radnju koja se odigrava u neposrednoj okolini subjekta i koja je od značaja za priču.

Na taj način srednjim planom moguće je izvući iz scene pun dramski sadržaj i sukob. Srednji plan uspeva da prenese izraz lica ili pokrete koji se delimično gube u totalu, i daje njihovu punu dramsku vrednost u vezi sa akcijom, koja isto tako može da se ukomponuje u srednji plan. Srednji plan je u stvari plan koji je u stanju da obavi zadatak svih drugih planova, koliko god ih ima.

On može isto tako da posluži i kao sredstvo kojim se sumira situacija. To naročito može da bude potrebno posle niza krupnih i detaljnih planova. Ako se situacija sumira putem opšteg plana, skoro je obavezno da se do njega dođe kroz srednji plan, kako bi se izbegla nagla promena u udaljenosti kamere i veličini slike.

Upotreba srednjeg plana da se publika orijentiše na mesto radnje ili preorijentiše na novo mesto posebno je važna kada se piše za televiziju. Na televiziji je najveći broj kadrova u krupnom planu, ali pre svakog krupnog plana publika mora da se orijentiše u pogledu mesta, kako bi se izbegle zabune.

## Srednji plan

Ponekad će biti potrebno da se primeni tzv. »bliži srednji plan«: glave i ramena dvoje ljudi. To se postiže srednjim planom, koji stavlja kameru u položaj između šireg srednjeg i krupnog plana, taman toliko blizu se mogu snimiti dve glave. Ovaj plan isto tako ima veliku primenu na televiziji, gde se piše za razne varijante bližih planova.

## Krupni plan

Između krupnog plana i bližeg krupnog plana često se ne pravi potrebna razlika. Krupnim planom obuhvatamo osobu koja se snima od ramena nagore. Ovaj plan još uvek ostavlja mogućnost da se obuhvate i neki detalji dekora ili pozadine kojima se ističe dramska ili kompoziciona crta.

Iako krupni plan na neki način usporava dramsko i progresivno kretanje, on, s druge strane, ima neke karakteristike koje delimično potiru ovu negativnu komponentu.

Krupni plan je u stanju da *izvuče pojedinosti*. On publici skreće pažnju na ono što se događa ili na pojedinost koja će biti od važnosti.

Kada se piše za televiziju, onda je krupni plan ono što je »ameriken« prilikom pisanja za igrani film namenjen prikazivanju u dvorani. On ima sveopštu upotrebu, ali ne treba nikako smetnuti s uma da je posle niza krupnih planova potrebno sumiranje i ponovna orijentacija pomoću srednjeg plana (amerikena).

Svi planovi o kojima smo dosad govorili malo su se razlikovali od onoga što se vidi u pozorišnom komadu. U rano doba snimanja filmova ovo su i bili jedini planovi u upotrebi. To se posebno odnosi na ameriken. Kada je Grifit prihvatio i usavršio krupni plan i bliži krupni plan, počeo je film da se zaodeva u maštovitiju odeću. Počela je primena ovih filmskih sredstava, koja su omogućila scenaristi i reditelju da na filmu deluju kreativno.

## Bliži krupni plan

Ovo što smo rekli posebno se odnosi na bliži krupni plan, koji se još više približava predmetu snimanja i snima, recimo, samo glavu, lice, ruke ili noge. Isticanje pojedinih značajnih detalja i skretanje gledaočeve pažnje na njih ima zadatak da pojača dramsku komponentu.

U odnosu na scensko prikazivanje komada, bliži krupni plan je dao filmu do tada neslućene mogućnosti. Na sceni veličina glumca i rekvizite ostaju nepromenjeni, i jedino se dubinom bine ili veštim osvetljavanjem ponešto može smisaono naglasiti. Baš to vešto osvetljavanje radi naglašavanja, rekli bismo, predstavlja preteču filmskog bližeg krupnog plana.

Bliži krupni plan odigrao je ulogu koja je film stavila na posebno mesto u nizu umetnosti danas, i koja mu omogućava razvoj u budućnosti. U celom nizu filmskih izražajnih sredstava nema sredstva koje se može s njim meriti kada treba dati dramski akcenat nekoj sceni. U filmu Dejvida Lina (David Lean) »Veliko iščekivanje« kamera prati dečaka Pipa dok juri preko polja i ulazi u groblje. Kamera je još uvek na njemu kada zalazi za nadgrobnu ploču. I onda, iznenada, švenkom prelazi na iscereno, preteće, izobličeno lice odbeglog robijaša. Publika ostaje kao gromom pogođena. Film koji je već pun napetih mesta, beleži ovde još jedno takvo mesto.

Iako bliži krupni plan daje veći lik na ekranu, preporučuje se da se na televiziji upotrebljava samo kada je potrebno da se nešto izvanredno jako naglasi, tj. kada je potreban jači akcenat nego što bi se postigao krupnim planom.

Ni ovde ne smemo zaboraviti da je potrebno da se situacija rekapitulira pomoću amerikena ili srednjeg plana.



## Detalj

Ovo je samo jedna upotreba bližeg krupnog plana. O ostalima će biti reči u drugim odeljcima. Na ovom mestu jedino bi trebalo dodati da se bliži krupni plan koristi i kao »detalj«. Detalj je umontirani deo nekog pisma ili novinskog naslova, neki znak ili bilo šta drugo pisano ili štampano što je radi jasnoće potrebno uvećati i tako prikazati.

Sem u slučajevima kada se detalj upotrebljava kao završetak kadra ili sredstvo da se pretapanjem napravi prelaz, najbolje je da se sa detalja vratimo na scenu rekapitulacije iz koje detalj predstavlja samo deo, kako bi se publika ponovo orijentisala na mesto i vreme koje je zahtevalo izdvajanje detalja.

Scenarist mora da obrati posebnu pažnju kada hoće da primeni detalj za televiziju. Mali televizijski ekran svodi pisani isečak na veličinu koja se skoro ne može pročitati. Ako se upotrebljavaju natpis ili znak, treba ih prikazati štampanim slovima, krupno i u malo reči. Na svaki način, treba nastojati da se izbegne prikazivanje dela nekog pisma, stranice iz knjige, teksta iz novina ili telegrama. Mnogo je bolje da neki od likova pročita ono što treba da se vidi. Ako je nemoguće izbeći prikazivanje pisanog teksta, neka on bar bude kratak.

Ako je telegram deo zapleta, neka ga osoba koja ga predaje čita službeniku koji ga prima preko telefona, ili neka ga službenik stranci ponovi preko telefona pošto ga je primio.

Detalj isto tako može da bude i bilo koji deo rekvizite koji, ako to priča zahteva, treba prikazati krupno i izdvojeno. Obično se detalji ne snimaju u isto vreme kada i film. Oni se snimaju posebno, u ateljeu za »posebne efekte«.

## Sasvim krupni detalj (insert)

Ponekad scenarist smatra da je potrebno nešto podvući čak i više nego što to dozvoljava bliži krupni plan. Na primer, on će ponekad hteti da uhvati izraz očiju u jednom trenutku, ili da istakne bradavicu na nosu, ili da pokaže otiske prstiju. U takvim slučajevima primeniće sasvim krupan detalj.

U češkom filmu »Ekstaza« ovo izražajno sredstvo primenjeno je vanredno efektno. Vidimo kako se koža na usnama devojke slepljuje i kao nevoljno razdvaja dok ulazi u kuću svog ljubavnika, i to nam daje ideju o jačini njene strasti.

U svakom slučaju, ni ovde se ne sme preterati sa upotrebom. Ako se sasvim krupan detalj isuviše često upotrebljava, on gubi dramatsku jačinu i nema udarni efekat. Uostalom, to važi za bliži krupni plan. Jedino merilo za njegovu upotrebu je opravdanost u scenariju,

i jedino pod tim uslovima on će imati potrebnu jačinu. Kada se sasvim krupni detalji koriste na televiziji, njih obavezno mora da prati neki krupniji plan koji rekapituliše radnju ili publiku ponovo orijentiše u pogledu mesta i vremena.

## Kadar u pokretu

Sve do sada govorili smo o kameri u odnosu na njenu statičnu upotrebu. Kamera drži objekat na izvesnoj udaljenosti, i u zavisnosti od te udaljenosti od kamere dobijaju se različiti efekti na ekranu.

Ali da bi se dobili još upečatljiviji rezultati, ti statični snimci mogu da se kombinuju sa izvesnim pokretima kamere. Pre nego što pređemo na podroban opis tih pokreta, potrebno je da damo jedno upozorenje koje, koliko god se ponavljalo, nikad nije suvišno:

*Kamera se kreće samo kada za to postoji određen razlog!*

Jedna od najčešćih grešaka u živim televizijskim prenosima je nemotivisana upotreba švenkova i kranova. To se događa zato što osnovne scene ne nose u sebi pokret, koji je prilikom tekstova za snimanje zadatak scenariste. Taj nedostatak nadoknađuju reditelji prenosa površinskom akcijom koju smo pomenuli. Na narednim stranicama pokušaćemo da vidimo šta se može uraditi da bi se to izbeglo. Uz ovo nekoliko reči upozorenja, preći ćemo na ono što je možda srž tehnike snimanja kada se ona posmatra sa stanovišta scenariste.

## Švenk

Švenk (ili, kako se u engleskim tekstovima zove, »pan«) skraćenica je naziva za panoramski snimak. Švenk predstavlja lagani horizontalni pokret kamere s jedne strane na drugu, kako bi se dobio pun pregled predela u daljini; najčešće su to planinski venci ili bregovi. (Mi se koristimo nemačkom reči »Schwenk«, što znači pomeranje, kretanje, promena. — Prim. prev.)

To kretanje kamere s jedne strane na drugu u svom laganom hodu daje panoramski snimak.

Današnja upotreba švenka ne ograničava se samo na panoramski snimak predela, mada je za tu svrhu idealan. U stvari, on se ne ograničava na panoramski snimak bilo kog drugog tipa. Švenk je danas svaki snimak pri kome se kamera kreće sa jedne strane na drugu kako bi *pratila radnju* koja se pred njom odigrava.

**Pratite samo radnju.** Obratite pažnju na ove podvučene reči: *pratila radnju*. One su u direktnoj vezi sa pravilom koje smo dali na početku ovog odeljka: za švenk nema opravdanja ako za njegovu primenu ne postoji sasvim određen razlog. Jedan od najvažnijih razloga za primenu švenka je praćenje radnje *koja ima značaja*. Obratite pažnju na to da su reči koje naglašavaju značaj ovde podvučene. Nije svaka radnja značajna. Važnost radnje zavisi od njene prirode i od njenog mesta u scenariju. Ali samo *značajna* radnja zahteva švenk.

Švenk se mnogo upotrebljva u kaubojskim filmovima kada treba da se pokaže jurnjava kauboja ili vratolomna vožnja poštanskih kočija. Naročito je efektivan švenk kada imamo vozilo koje juri ka kameri i ona ga prati dok skoro ne stanu sučelice. Zatim vozilo projuri, a kamera se brzo okrene i nastavlja da ga prati. Kamera prvo hvata vozilo u daljini, dok je sasvim malo, zatim se ono povećava, skoro se zarije u publiku, i nastavlja da juri dok se ne izgubi iz vida. Od ovakvih scena, ako se dobro snime, publici staje dah, jer one u sebi sadrže i pokret i rast dramatskih elemenata.

**Praćenje ulaska i izlaska.** Švenk se isto tako upotrebljava da prikaže individualna kretanja kao što su ulasci i izlasci iz prostorija. Skoro je nepotrebno naglašavati da ulaske i izlaske treba snimati samo kada za to postoji potreba koju nameće razvoj radnje. Nema nikakvog smisla snimati švenkom ulaske ili izlaske kada oni nemaju neposredne veze sa tokom priče. U tom slučaju mnogo je bolje pribeći montaži. Ako je potrebno da osobu pratimo iz jedne prostorije u drugu, direktan montažni rez uneo bi zabunu, jer publika ne bi shvatila da je osoba htela da napusti prostoriju. Takozvani »skokoviti« rezovi narušavaju tok radnje, jer nije svejedno da li osoba stoji u jednom času kraj kuhinjskog prozora, a u sledećem se nađe u dnevnoj sobi. Ali ako se napravi rez na scenu gde ne vidimo osobu kraj prozora, onda nije ni potrebno da je pratimo od prozora do sobe, čak i ako je u sledećem trenutku vidimo kako ulazi u sobu.

**Opravdani švenk.** Švenkom možemo da pratimo osobu u pokretu i kad ona nikud ne ulazi ili niotkud ne izlazi. Švenk može da prati osobu u kretanju kroz sobu ili dvorište, od peći do prozora. Nije naodmet da ponovimo: za to kretanje mora uvek da postoji određeni razlog. Kada se švenku pribegava tek da bi se kamera kretala, ta iluzorna kretanja uništiće efekat pravih kretanja postignutih drugim načinima snimanja u kojima kretanje kamere izvire iz unutrašnjeg, motivisanog kretanja likova.

Zbog toga Hičkokov film »Konopac« ne bismo mogli da nazovemo velikim filmom. Ceo film snimljen je kao niz švenkova, opštih planova, totala, amerikena, krupnih i izrazito krupnih planova, kako bi se izbegli montažni rezovi ubacivanjima. Da bi se to postiglo, snimalo se skoro jedino kamerom u pokretu: švenkom i pomoću doli-krana u svim pravcima. U stvari, svaki kadar je kadar u pokretu, snimljen kamerom koja nije bila na šinama.

Možda je Hičkok hteo, ovako se radikalno koristeći tehnikom, da snimi film koji će biti sav u neprekidnom kretanju kakvo kamera nikad dotle nije zabeležila. Na filmu, gde se kretanje u neprekidnom toku može samo poželeti, ovakav način bi, po svemu sudeći, trebalo da dâ dobre rezultate. U praksi, u filmu »Konopac« vidimo da je, podređujući sve svrsi neprekidnog kretanja, Hičkok preopteretio ka-

meru. Da bi prešao sa jednog detalja na drugi, morao je da kreće kameru čak i kada je to kretanje bez značaja i motivacije. Kao rezultat toga značajni pokreti kamere ostali su bez potrebnog akcenta.

U jednoj sceni, na primer, kamera je trebalo da se pokrene sa srednjeg plana Džemsa Stjuarta (James Stewart) na izrazito krupni plan. Pošto je to obavila, ona se vratila na srednji plan kako bi mogla da nastavi sa praćenjem radnje.

U filmu snimljenom na uobičajen način Hičkok ne bi nikada uzeo doli-kran da priđe izuzetno krupnom planu, pa da iz njega izađe, jer bi bio svestan nepostojanosti tako dobijene slike. Umesto toga dao bi rez sa izrazito krupnog plana na neku scenu rekapitulacije ili na lik osobe čiju reakciju pratimo. Ali pošto je već odlučio da sve rešava pokretima kamere, rizikovao je da pokvari mnoge druge stvari.

**Švenk koji otkriva.** Švenk verovatno proizvodi najjači utisak kada se završava nekim neočekivanim otkrićem. Na primer, u kriminalnom filmu, da pomenemo najčešći primer, kamera klizi preko poda sobe i zaustavlja se na lešu. Jačina dramskog utiska proizlazi u stvari iz mira sobe i iznenadnog susreta sa smrću. Kamera se onda obično zadrži na oružju ili predmetu kojim je ubistvo izvršeno, ili na nekom detalju koji će biti od značaja za razvoj priče. Ovaj metod kojim se jedan postupak (otkrivanje putem švenka) završava drugim (davanje detalja krupno) može da ostavi jak utisak na publiku. I ovde, naravno, postupku ne treba pribegavati isuviše često, kako utisak ne bi slabio.

Ako propiše da se nešto otkrije švenkom kamere, scenarist može biti siguran da će reditelj da postupi po njegovom uputstvu. Pogotovu može u to da bude siguran ako je postupak koji on predlaže iole originalan i inventivan, jer prosečan gledalac će svu zaslugu za dobro ostvarenu scenu da pripiše reditelju, a ne piscu. Oktrivanje putem švenka, dakle, kao i objašnjenje putem švenka predstavljaju teren na kome scenarist može da ispolji svoju kreativnost.

**Švenk koji objašnjava.** Postoji još jedna vrsta švenka koji otkriva — to je švenk u kome imamo neku osobu, ali se kamera ne zadržava na njoj sve vreme. Kamera ovde prikazuje neki karakterističan detalj, zatim dozvoljava osobi da izađe iz slike, usredsređujući se na neki drugi detalj koji je važan za razvoj drame. Često kamera odmah zatim dâ krupni ili izrazito krupni plan onoga što je preseklo švenk. Utisak koji ovako dobijamo je da kamera poseduje osobine ljudske radoznalosti. Kada se ta radoznalost okonča objašnjenjem, utisak je još jači.

Sjajan primer ovakvog postupka videli smo u filmu »Čudo u 34 ulici«. Advokat je upravo ubedljivim govorom dokazao da Deda-Mraza nije ni bilo, a odmah zatim publika preko švenka otkriva u uglu štap kojim se služio jedan stari gospodin.

**Švenk od srednjeg do krupnog plana.** Švenk, pored svega što je već rečeno, predstavlja odličan put da se publika povede od opšteg ka posebnom i da se ta dva elementa povežu. Tako, na primer, kamera može da prikaže nešto u srednjem planu, a da završi izrazito krupnim planom. To može da bude neko pismo koje leži na stolu. Na ovaj način izbegava se upotreba doli-krana, što je, kada je reč o snimanju, prilično dangubno.

**Švenk koji otkriva reakciju.** Švenk može vrlo efektno da se upotrebi kada je potrebno da se prikaže masovna reakcija na neki govor ili događaj. U filmu »Veličanstveni Ambersonovi« u predvorju zgrade vodi se razgovor udvoje, a švenk nam otkriva kako na njega reaguju oni koji sa raznih strana prisluškuju.

**Subjektivni švenk.** Švenk vrlo dobro može da igra ulogu očiju jednog od posmatrača. Kada osoba uđe u sobu i pogledom nešto traži, švenk prelazi put koji prelaze oči te osobe. Ovaj postupak daje gledaocu utisak da je i on sam u oku kamere.

Ovakav postupak primenjen je u francuskom filmu »Velika iluzija«. Logorski reflektor probija tamu i prelazi preko dvorišta, ispitujući svaki ugao i udubljenje u zidu u potrazi za odbeglim zatvorenicima. Kamera prati snop svetlosti.

**Ni sa švenkom ne treba preterivati.** Ne držite se slepo švenka. Jedno treba stalno imati na umu: švenk nije prava predstava onoga što ljudsko oko vidi. Kamera se kreće polako sa jednog kraja na drugi i hvata sve što joj je na putu, dok ljudsko oko skače sa predmeta na predmet, pa mnoge stvari zbog brzine ili nezainteresovanosti i ne registruje.

Švenk ima tendenciju da uspori tempo. To smo videli u filmu »Dama u jezeru«, gde je kamera trebalo da igra ulogu onoga što rade oči detektiva Roberta Montgomerija (Robert Montgomery). Umesto da pogledom prelazi s predmeta na predmet, kao što bi ljudsko oko radilo, kamera se uvek švenkom kretala s kraja na kraj. Ogromna masa nevažnih podataka promicala je na taj način ispred očiju gledalaca, a tamo gde je bio potreban brz tempo kamera i radnja su se kretale hodom pešaka. Zbog svega toga može se reći da je primena subjektivne kamere u ovom slučaju pogrešan postupak.

**Švenk u skokovima.** Švenkom može da se podražava sposobnost čovečjeg oka da skače s predmeta na predmet. Kada je potrebno da se pokaže nekoliko radnji koje se odigravaju istovremeno na relativno malom prostoru, upotrebljava se švenk u skokovima (ili neoštri švenk-filaž). Pri takvom snimanju kamerman skače s predmeta na predmet dosta naglim pokretima, tako da se međudelovi vide kao neoštri pasaži. Da bi se taj utisak postigao, potrebno je švenkom ulaziti u narednu scenu, tako da, kada se kadrovi montažno povežu, izgleda kao da kamera sa jednog oštro snimljenog predmeta skače na drugi, takođe oštro snimljen.

**Švenk kao prelaz.** Švenk može da se upotrebi za povezivanje dveju radnji koje se odigravaju istovremeno, ali na različitim mestima. To se postiže tako što se švenk udaljuje od prve scene i uklapa u drugu, pa kada se one optički povežu, dobija se utisak jedinstvenog švenka. Nijedan film ne podnosi veliki broj ovakvih švenkova. Njihov je zadatak da povežu istovremenost i da zamene direktan montažni rez, koji pokazuje kontinuitet radnje u vremenu.

Isto tako, švenk se upotrebljava kao prelaz za pokazivanje dramskog kontrasta. U dokumentarnom filmu »Grad« kamera nam u totalu pokazuje stari grad, a onda švenkom prelazi na reku i pokazuje nam novi grad. Da je primenjen direktan montažni rez, jačina kontrasta bila bi ovde mnogo slabija.

**Izbegavajte kontrašvenk.** I poslednja napomena o upotrebi švenka: ne vraćajte švenk u istoj sceni više puta. Već i običan švenk predstavlja izvestan napor za ljudsko oko. Tim veći je napor ako se švenk pomera napred-natrag. Na taj način gubi se kontinuitet i dobija utisak iscepkanog.

Povratni švenk ima svoju primenu ponekad, ali i ta primena zahteva opreznost. Ako je neophodno da se dve radnje koje se odigravaju nedaleko jedna od druge povežu kako bi se pokazala istovremenost, kontrast ili otkrivanje nečega, kamera može da pređe švenkom sa jedne radnje na drugu, a zatim da se isto tako vrati na početnu radnju, kako bi pokazala reakciju na ono što je otkriveno. Isto tako, ovakav švenk ima svoje mesto u scenama borbi ili bilo kakvih drugih burnih akcija gde se učesnici bacaju levo-desno. U svim takvim slučajevima opravdani su trzaji kamere u švenku i vraćanja, jer se pomoću njih kamerom izražava ono što priča sugerira — neizvestan ishod borbe, koja daje prednost čas jednoj strani, čas drugoj.

Iako će dobar reditelj to da uradi automatski, bolje je da se u scenariju napiše »KAMERA SE ZADRŽAVA NA. . . .« nekim elementima u toku švenka koji su od značaja za razvoj priče. To će i montažeru da posluži kao putokaz gde da umontira krupne ili sasvim krupne planove. U stvari, to su i jedina mesta gde može da ih umontira, jer je to u pokretu nemoguće. Isto važi i za svaki drugi kadar snimljen u pokretu.

**Švenk gore-dole.** Pored mogućnosti da se u švenku kreće horizontalno, kamera to može da izvodi i vertikalno, krećući se gore-dole. Ti pokreti kamere vanredno su pogodni za slikanje radnji koje predstavljaju pad ili penjanje.

Na primer, treba da se pokaže kako neko slučajno sa stola obara neki manji predmet koji se otkotrlja na pod, gde ostaje manje-više skriven. Uputstvo za kameru glasiće u tom slučaju: »KAMERA ŠVENKOM PONIRE.« Ona će nam prvo dati krupni plan tog predmeta na stolu, a zatim će ga pratiti dok pada. Kotrljanje predmeta, pod stolicom na primer, možda će morati da se snimi posebno, a zatim umontira da bi predmet bio tačno tamo gde hoćemo.

Pokretima gore-dole često se snima kako neko ustaje sa stolice ili se uspravlja iz sedećeg položaja. To se radi ako je potrebno da se pokaže kontinuitet kretanja. Kada to nije potrebno, radnja se obično snima u dva dela: u prvom iz jednog ugla vidimo kako osoba počinje da ustaje, u drugom vidimo kako se ta radnja privodi kraju. U stvari, iz oba ugla snimiće se kompletna radnja, ali će montažer da iseče završni deo prvog kadra i početni deo drugog, pa će preostale delove da poveže. Na taj način dobiće se cela radnja snimljena iz dva različita ugla.

Švenk gore-dole obično služi kad treba predočiti veličinu nečega. Visoke zgrade, stene ili bilo šta drugo što je upečatljivo visoko može da izgleda još više ako se kamera postavi uz samu osnovu i onda lagano švenkom kreće nagore. Ovaj postupak je posebno efektan ako se nešto što je od značaja za razvoj priče nalazi na vrhu zgrade ili stene.

U nemačkom filmu »Berlin« kamera se penje uz polurazrušenu zgradu i prati dečaka dok se penje, da bi trenutak zatim pao sa nje i poginuo. Isti postupak kamerom primenio je i Roselini u filmu »Nemačka nulte godine«; on je kamerom podvukao visinu zgrade sa koje će junak priče da skoči u smrt.

Pokret kamere nagore može da se primeni i kao završni deo prelaza. Pri ovom postupku kamera prati švenkom u krupnom planu osobu u hodu. Zatim se *spušta* i pokazuje nam stope u pokretu. Snimak tih nogu se onda pretapa u krupni plan nogu, bilo iste osobe, bilo neke druge, u zavisnosti od toga šta priča zahteva. Zatim, još uvek u švenku, kamera počinje da se *penje* uz osobu koju sada snima.

Jednu stvar treba svakako shvatiti: pokreti kamere nisu ograničeni samo na prave horizontalne ili vertikalne pokrete. Kamera je napravljena tako da može kombinovati horizontalni švenk i pokret gore-dole odjednom. Zato je moguće da se švenkom prati osoba koja silazi niz stepenice ili se uz njih penje — znači, kreće se dijagonalno. U oba slučaja pored švenka kamera vrši i pokret gore-dole kako bi osoba bila stalno u kadru. U Hičkokovom filmu »Trema« kamera krupno hvata čoveka (kamera je bez sumnje na pecaljki za kameru) kako uzbuđeno izlazi na jedna vrata, onda silazi niz stepenice i otvara druga vrata. U međuvremenu kamera je sišla niz čoveka, sve krupno, zadržala se na njegovim cipelama, krenula ka vratima koja se otvaraju, i onda pomerila nagore da uhvati Marlen Ditrih (Marlene Dietrich) u krupnom planu.

Osim ovoga, vertikalna osa kamere može da se postavi *pod uglom* na vertikalnu osu subjekta koji se snima. Kao rezultat dobijamo kadar za koji imamo utisak da je nagnut pod uglom napred ili unazad. Sa tim se mnogo eksperimentisalo u nemačkim i francuskim avangardnim filmovima. Trebalo bi ipak da se tome pribegava što ređe, i to samo onda kada takav snimak nosi neku poruku. U britanskom filmu »Kratak susret« junakinja je snimljena tako da iz-

gleda kao da se naginje ka tračnicama kada voz nailazi. Ovo je svakako vizuelno prikazivanje njene namere da se baci pod voz. Kako se misli o samoubistvu povlače, tako i kamera vraća junakinju u normalan položaj.

U nemačkom filmu »Vocek« čitavim nizom scena koje su snimljene pokretima kamere gore-dole pripremljena je scena u kojoj Vocek doživljava delirijum. U Divivijeovom (Julien Duvivier) filmu »Balska beležnica« pokretima kamere označava se da lekar pati od epilepsije i nema ravnotežu. Isti pokreti kamere iskorišćeni su i u Ejzenštejnovom filmu »Oktobar« da prikažu težinu tereta koji radnici nose u hodu.

## Upotreba doli-krana

Moderna filmska kamera je prilagodljiva i pokretna sprava. Pored toga što je u stanju da se istovremeno kreće horizontalnim švenkom i gore-dole, ona može da se kreće i na doli-kranu, kako napred tako i nazad, tj. da prilazi subjektu i da se udaljava od njega, i to istovremeno dok se kreće horizontalnim švenkom i gore-dole.

Štaviše, dok se kreće švenkom i gore-dole, na doli-kranu kamera može da se kreće paralelno sa subjektom i tako da ga sve vreme oštro snima. Ova vrsta »doli«-kretanja naziva se paralelna vožnja. Sporija radnja snima se sa doli-krana, a brža sa sprecijalnog vozila koje se kreće brzinom vozila ili osobe koja se snima.

**Kadrovi u pokretu.** »Doli-snimci« su u stvari kadrovi u pokretu, a u scenariju se označavaju sa »KAMERA PRILAZI«, »KAMERA SE ODMIČE«, »KAMERA IDE PARALELNO«. Skoro se svi oni snimaju sa doli-krana (to su u stvari kolica za kameru na gumenim točkovima). Kolica se kreću po aluminijumskim tračnicama koje se pričvrste za pod studija. Ponekad se na tračnice stavljaju i pragovi, kako bi se otklonila mogućnost da se zbog nestabilnosti tračnica dobije neoštar snimak.

Kada se piše scenario za jeftin film za prikazivanje u dvorani, ili za televizijski film, treba nastojati da se broj kadrova snimljenih doli-kranom svede na najmanju meru. Njih je teško osvetliti, pogotovu ako se zahtevaju kombinovani pokreti kamere. Takvi kadrovi traže mnogo vremena, pa su prema tome i skupi.

Istovremeno, možemo reći da su često veoma korisni. Kada smo govorili o drugim kadrovima (planovima), pomenuli smo takve slučajeve. Na kraju, koliko god to korisno bilo, dobro bi bilo da pre nego što pribegnemo snimanju sa doli-krana ispitamo sve druge mogućnosti za dobijanje istog ili sličnog efekta.

**Doli ili rez.** Postoji dobar način da se otkrije neki detalj — to je umontirani krupni plan. Umesto da pomoću doli-krana priđemo onome što neka osoba vidi, možemo da umontiramo krupni plan i



tako postignemo isti efekat. Umontiranom snimku treba dati prednost pogotovu kada je potrebno da se ubrza radnja. Bilo da doli-kranom prilazimo ili se udaljavamo, treba vremena. Sve što usporava radnju kvari osnovnu težnju filma — živo kretanje napred. Snimak doli-kranom je opravdan samo kada se uklapa u sporo kretanje u okviru jedne sekvence ili kada to sporo kretanje vodi klimaksu.

**Doli unazad.** Doli unazad je posebno pogodan za neke vrste otkrivanja. Tamo gde doli unapred može da nam pruži zapanjujuće otkriće detalja, doli unazad može da pruži sveobuhvatniji pogled. Kadar može da počne krupnim planom nečega što samo po sebi nije posebno značajno. Ali kamera može odmah zatim da se povuče unazad i da u neposrednoj blizini predmeta koji smo prvo ugledali prikaže nešto što će da stvori utisak.

U britanskom filmu »Noć ima oči« Džemsa Mejsona (James Mason) pokušavaju da ubede da nije normalan. Njegova domaćica i kućepazitelj daju mu sredstvo za spavanje, a onda udese da se probudi ruku obavijenih oko vrata tek udavljene životinje. U završnoj sekvenci njegova devojka se vraća još jednom u kuću gde on živi i na prilaznom putu ugleda nešto što joj zaustavlja dah. Direktnim montažnim rezom pokazuje se kako nečije ruke stežu zeca oko vrata. Reakcija devojke postaje publici jasna tek kada se kamera povuče i pokaže da ruke nisu Mejsonove, već kućepaziteljeve. Na taj način publici se stavlja do znanja da Mejson nije sišao s uma, već postoji zavera da bi se on naterao da u to poveruje.

Kamera je mogla skokom da pređe sa devojke na kućepazitelja, ali scena ne bi bila toliko napeta kao što se postiglo dolijem unazad. Čak bi i montažni rez bio ovde bolji od naglog švenka da nije primenjen doli unazad. Jedina mogućnost koju bi trebalo isključiti jeste skok kamerom, jer bi scena sigurno morala da se snima više puta kako bi se dobila potrebna oštrina slike.

U scenama gde ono što se prikazuje izrazito krupnim planom ima direktne logičke veze sa onim što se prikazuje dolijem unazad, nema druge mogućnosti sem dolija. S druge strane, ako ta veza nije bitna, ako kontrast, poređenje ili unakrsne reakcije nisu od presudnog značaja i ako je utisak naglog otkrića sve što se traži, onda umesto dolija unazad može da se upotrebi i običan švenk.

Doli unazad je odlično sredstvo da se odredi lokacija ili da se gledaoci vrate na određenu lokaciju.

Iako tračnice za doli-kran mogu da imaju priličnu dužinu, kada se snima doli unazad samo jedan određen njihov deo može da se iskoristi, jer na izvesnoj razdaljini kamera počinje da snima i šine. Ako je ipak potrebno da kamera unazad putuje nešto duže, upotrebljavaju se posebne šine, koje mogu konopcima da se povlače u stranu, kako se kamera povlači. Jasno je da takav postupak zahteva novac i vreme i da ne dolazi u obzir kada se snimaju jeftiniji filmovi za dvoranu ili televizijski filmovi.

**Doli kao prelazni kadar.** Jedna vrsta prelaza ostvaruje se na taj način što se krupni plan nekog predmeta sa kraja kadra pretvara u krupni plan sličnog predmeta na početku drugog kadra. Na primer, završni krupni plan je prikaz ruku koje mese figuru od gline. To bi se pretopilo u ruke koje mese testo za hleb. Da bi se pokazalo gde se događa scena u kojoj se mesi testo i da bi se dali neki dodatni podaci, biće potrebno da se kamera povuče unazad od detalja ruku, u srednji plan, i da pokaže osobu koja mesi testo, kao i neke pojedinosti koje je okružuju. Na taj način publika je dobila sve ono što može da bude od značaja za razvoj događaja.

**Doli nas vraća na mesto događaja.** Isto tako, ako se niz kadrova završava krupnim planom koji nešto otkriva, a on je došao kao poslednji u nizu krupnih planova, i ako nećemo da pretapanjem pređemo na sledeću scenu, onda je potrebno da publiku vratimo na mesto gde su se scene u krupnom planu odigravale i na radnju u celini, čiji su krupni planovi bili samo detalji. Zato je neophodno da se kamera povuče sa krupnog plana na srednji, kako bi se publika opet obrela u širem ambijentu.

Ovde smo rekli »neophodno« i smatramo da drugi izbor ne postoji. Ako kadar treba da bude kraj određene scene, najbolje je da se to učini pokretnom kamerom, uz upotrebu doli-krana, koji će odmah da prenese radnju dalje. Direktan montažni rez bio bi moguć, ali bi ovde narušavao kontinuitet pokreta. Kadar kakav smo upravo opisali idealan je za televizijske filmove, gde je ponovna orijentacija u prostoru posle krupnog plana od bitne važnosti.

**Doli-kran ili švenk.** Postoji jedna okolnost koja govori u prilog upotrebi doli-krana u odnosu na švenk: kada se snima švenkom, subjekat se uvećava ili smanjuje u zavisnosti od toga da li prilazi kameri ili se od nje odmiče. Ponekad je neophodno da se subjekat neko vreme snima u prirodnoj veličini, kako bi se zapazile neke odlike, izraz lica ili reakcije. Ponekad je potrebno da se snima govor osobe koja je u pokretu, što opet znači da će jačina glasa opadati sa veličinom subjekta na ekranu.

Zbog svega toga potreban je doli-kran kako bi veličina slike i jačina glasa bili konstantni. Ako je u pitanju jeftiniji film ili film za televiziju, gde bi primena doli-krana bila skupa, moguće je da se snima švenkom sa teleobjektivom. Naravno, pod uslovom da je potrebno samo metar-dva filma koji prikazuje ovakvu radnju i da se istovremeno ne snima zvuk. Teleobjektiv omogućava da se osoba prati švenkom i još vidi uvećano. Snimanje zvuka ovde ne bi bilo moguće, jer bi »žirafa« bila u kadru.

Možemo da zaključimo: ako je potrebno da se snimi veća dužina filma i ako je neophodno da se istovremeno snima zvuk, onda nema ničega što može da zameni doli-kran.

Scene ulične gužve u kojoj kamera treba da prati jednu osobu isto tako zahtevaju upotrebu doli-krana.



Paralelnim doli-snimcima se koristimo kada se snima radnja u nekom vozilu u pokretu, a potrebno je da se uhvati izraz nekoga lica ili radnja u tom vozilu. Pogotovu su korisni kao umontirani kadrovi kada se snima unutrašnjost vozila, obično uz rir-projekciju, kako bi se odredilo mesto radnje. Za jeftine filmove postoji druga mogućnost: da se primeni veoma široki total, ali snimljen teleobjektivom. A ako scene u pejzažu ili eksterijeru ne mogu da se snime na terenu, uvek je moguće da se pribegne rir-projekciji radi postizanja željenog efekta.

**Kineski doli — kružni pokret doli-kranom.** Postoji još jedna kombinacija doli-pokreta unazad i švenka: to je takozvani kineski doli. Tako se zove zbog toga što se šine za doli-kran postavljaju dijagonalno u odnosu na ono što se snima. Takav položaj omogućuje kameri da počne sa snimanjem subjekta spreda, a završi otpozadi, da čita preko ramena subjekta ono što ovaj drži pred sobom, ili da dâ suprotan ugao predmeta koji subjekat posmatra.

Kadar počinje snimkom spreda, obično krupno. Zatim, kako se doli povlači unazad, kamera švenkom nastavlja da ide za subjektom, i kada dospe u svoj konačni položaj, ona je napravila švenk od skoro 180 stepeni. Takav kadar potvrđuje činjenicu da i pravila mogu da se krše. Pravilo koje zabranjuje snimanje protiv kadra pod uglom od 180 stepeni (koji zalazi iza subjekta) ovde ne važi, jer je publika svesna kontinuiteta onoga što se snima i odlično se orijentiše.

Zbog svoje neobične prirode, jedan ili dva kadra ove vrste dovoljna su za film. Publika ih uvek zapazi, jer su neobični. Najbolje je da se primene za otkrivanje nečega na samom vrhu priče ili negde blizu njega.

Evo i jedne napomene za pisce scenarija za televiziju: da bi se izbegla deformacija slike kada se prikazuje film na televiziji, u scenariju treba zahtevati da se svi švenkovi, paralelne vožnje i pokreti gore-dole izvode sporije nego što se to radi kada se snimaju filmovi za bioskopsko prikazivanje.

## Ugao snimanja

Da bi mogao napisati kompletan scenario, scenarist mora ne samo da zna nazive planova, već i da poznaje različite uglove snimanja kamere.

Filmska kamera pokazuje gledaocu ne samo *šta* ima da se vidi nego i *kako* se to vidi. Ugao iz kog kamera snima odlučuje *kako* će kadar da se vidi.

Istovremeno, na ugao kamere utiču neki činioci koji se već nalaze u scenariju. Scenarist mora da računa sa primenom tih činilaca. Služeći se njima, on može da doprinese atmosferi filma, da pojača ili uspori tempo, da utiče na ritam i poveća dramski intenzitet.

Postoji pravilo koje nikako ne sme da se zanemari kada se određuje ugao kamere. *Sa svakim novim kadrom ugao kamere i veličina slike (plan) moraju da se promene.*

**Normalni ugao.** U životu se većina prizora posmatra sa visine ljudskog oka, što bi bio normalan ugao. Da bi se postigao takav efekat, kamera mora da bude na visini između 120 i 180 cm iznad zemlje. Takav normalan ugao gledanja relativno je neuzbudljiv. Uprkos tome, njime se često koriste kao osnovnim merilom kome se suprotstavljaju drugi uglovi gledanja.

Normalan ugao je idealan za snimanje osnovnog materijala. Pre svega, kadrovi snimljeni iz normalnog ugla služe kao prelazni kadrovi koji povezuju uzbudljive scene. Scene kojima se izlaže situacija snimaju se takođe iz normalnog ugla. U stvari, sve scene u kojima je opšta atmosfera ili stanje manje-više statično snimaju se iz normalnog ugla.

Kada se iz normalnog ugla snimi vozilo ili čovek koji se velikom brzinom kreće nasuprot kameri, utisak može da bude veoma jak.

Postavlja se pitanje: koji nam uglovi kamere stoje na raspolaganju i kako se oni mogu najbolje primeniti da bi poslužili namerama scenarija?

**Donji rakurs.** Donji rakurs odlično služi kada se zahteva izrazito dramski efekat. Slika koju kamera iz ovog položaja hvata prikazuje ljude nenormalno uvećane.

Kada se subjekat nalazi u srednjem planu i ulazi u krupni ili veoma krupni plan, radnja može da se ubrza ako se taj prelaz snimi iz donjeg rakursa. Zato se on upotrebljava u kriminalnim filmovima i filmovima nasilja. U normalnim uslovima rada kamera se skine sa doli-krana i stavi na manji, nepokretan stativ (bebi-stativ).

Ponekad scenario zahteva da se snima radnja koja se dešava na visini poda, a u isto vreme da se pokaže u kakvom je ona odnosu prema radnji koja se dešava na nekom višem nivou. Tako, na primer, ako se snima dečak koji psu ispod stola daje hranu, a u isto vreme treba da se vidi šta se događa između njega i roditelja u visini stola, onda ceo dekor treba da stoji na podijumu visine nešto iznad jednog metra. Kamera, koja stoji u nivou normalnog poda — znači, ispod nivoa dekora — snimaće sve ono što je iznad nje.

Vels se veoma intenzivno koristio donjim rakursom u filmu »Građanin Kejn«. Dekor i tavanice postavljeni su veoma promišljeno, onako kao što je to u stvarnosti. Glavna ličnost je velikan u novinarstvu i u poslovnom svetu. On nadvisuje sve oko sebe. Vels, koji igra glavnu ulogu a nije visokog rasta, ne bi mogao i fizički da stvori taj utisak ukoliko oni koji ga okružuju nisu manji rastom. Zato je odlučeno da se snima iz donjeg rakursa, kako bi se dobio taj utisak nadmoći i visine.

Murnau (Friedrich-Wilhelm Murnau) prvi je na ovaj način upotrebio donji rakurs. U filmu »Poslednji čovek« Janingsa (Emil Jannings), osornog vratara, snimaju iz donjeg rakursa, što prividno povećava njegovu visinu. Obrnuto, kada on na kraju biva odbačen, snimaju ga iz gornjeg rakursa kako bi sugerirali ono što se dogodilo. Naravno, ugrađivanje tavanica je vrlo skupo. Obično, kada se želi takav efekat, izgradi se tavanica samo u jednom uglu studija. Izgradnja cele tavanice isključuje upotrebu posebnih mostova i skela za rasvetu. Ona isto tako zahteva poseban način osvetljavanja — skriveno svetlo, osvetljenje sa strane, neke metode osvetljavanja odozgo — što sve staje vremena i novaca. Ali, kao što se vidi u »Građaninu Kejnu«, isplati se.

Snimanjem iz donjeg rakursa može da se uštedi, što se često i radi u filmovima sa manjim budžetom, ili u televizijskim filmovima. Da bi se izbeglo podizanje dekora kao pozadine za krupne planove, subjekat se snima iz donjeg rakursa, a *nebo služi kao pozadina.* To se radi u studiju, gde se nebo snima prema rikvandu, ili napolju ako pozadina ne odgovara kadru. Ovome se pogotovu često pribegava kada je film već grubo namontiran, pa su potrebni još neki kadrovi za popunjavanje.

Kada se snimaju kadrovi detalja predmeta, radi specijalnih efekata, donji rakurs snimljen sasvim izbliza može da stvori utisak žive igračke. Ako se pri tome snima pokret, on može da se ubrza povećavanjem brzine snimanja na trideset dva, četrdeset osam ili šezdeset četiri kvadrata u sekundi.

**Gornji rakurs.** Gornji rakurs, suprotno od donjeg, smanjuje veličinu subjekta time što ga skraćuje, i isto tako usporava radnju. Zbog svega toga gornji rakurs veličinu subjekta određuje važnosti okoline.

Istovremeno, on stvara kod publike psihičku varku. Daje joj utisak da se izdigla iznad običnih ljudi i da sa božanske visine posmatra šta ovi rade. Naravno, radnja koja će zbog ovoga ispasti važnija od ljudi mora da bude zaista važna kako bi ovaj način snimanja imao opravdanja.

Iako gornji rakurs smanjuje dramske vrednosti jer subjektu na račun okoline oduzima važnost, scenarist treba ponekad da ga u tu svrhu stavi u scenario, kako bi dao mogućnost drukčijeg gledanja na stvari, što unosi raznolikost u radnju i tempo.

**Iskrivljeni rakurs.** I gornji i donji rakurs imaju jedan zajednički nedostatak — oni na neki način izravnavaju filmsku sliku i oduzimaju joj dubinu koju daje treća dimenzija. Taj nedostatak može da se nadoknadi bočnim rakursom, koji ima treću dimenziju. Na taj način subjekat ne samo što dobija plastičnost, već i ostaje u stalnom odnosu sa okolinom, dobija dubinu i perspektivu.

Dobar bočni rakurs može istovremeno da obuhvati nekoliko subjekata i radnji, čak i kada su na izvesnoj razdaljini.

Ako se pažljivo kadrira, bočnim rakursom sem toga može da se snimi samo ono što želimo da uđe u kadar, dok sve drugo može da se isključi.

Bočni kadar je nezamenljiv kada kamerom treba razvijati radnju. Brzina predmeta bačenog prema kameri, što znači prema publici, može da se odredi uglom pod kojim kamera snima predmet. Čeoni snimak praktično zaustavlja radnju. Ako se ugao promeni ulevo ili udesno — ali bolje udesno, jer se to poklapa sa normalnim kretanjem oka s leva nadesno — brzina kretanja objekta se povećava dok ne dostigne razliku od 180 stepeni idući od centra.

**Pecaljka za kameru.** Gornji rakurs može da snima i pecaljkom za kameru. To je metalna poluga sa protivtegom na jednom kraju. Sasvim lakim dodirom prsta ona može da se diže ili spušta.

Kada se kamera postavi na pecaljku, može da se pođe sa visine iz širokog totala, pa da se spusti u krupni ili veoma krupni plan. Znači, može da se počne visoko iz jednog ugla i završi nisko u suprotnom uglu.

Pecaljka omogućuje da se cela sekvenca snimi u jednom kadru, prolazeći kroz kadrove i planove. Hičkok je za film »Konopac« konstruisao specijalne pokretne pecaljke i nijma snimio sve one duge sekvence o kojima je bilo govora.

Kada kadar snimljen pomoću pecaljke treba da se završi izrazito krupnim planom subjekta koji treba dobro da se vidi — što je vanredno teško izvesti — reditelji pribegavaju inteligentnom triku. Oni kadar počinju izrazito krupnim planom, koji može da se podesi na početku, a onda idu ka širokom totalu. Kada se film montira, redosled se obrne pri kopiranju, pa krupni plan, kao što se i htelo, dođe na kraju.

Ovako pokretna kamera daje kadru očigledan lak kontinuitet. Međutim, snimanje kamerom na pecaljku zahteva vremena; potrebna je posebna ekipa, treba sve dobro pripremiti, treba obezbediti posebne uslove osvetljavanja, mnogo probati pre snimanja i napraviti mnogo dublova da bi se izabrao onaj koji najviše odgovara.

Čak i u filmu gde ne mora naročito da se štedi bolje je ove kadrove svesti na najmanju meru. Izuzetak čine muzički filmovi, za koje je postalo pomodno pravilo da se snimaju baš kamerom na pecaljku na mnogo načina. Za običan film jedan ili dva ovakva kadra dovoljni su da vizuelno pruže promenu ili da ukrase niz sekvenci. Kadar na pecaljku u televizijskom filmu pre bi mogao da se nazove nesrećnim slučajem nego potrebom.

U britanskom filmu »Devojka je bila mlada« vrhunac predstavlja scena kada devojka ulazi u klub da traži bubnjara koji je nestao. Kamera kruži iznad glava i hvata ljude za stolovima i parove na podijumu za igru, prilazi orkestru i u krupnom planu izdvaja bubnjara. Publici staje dah. Ona je zajedno sa junakinjom prošla trenutke neodlučnosti, zabrinutosti i radosti.

**Izbegavajte zloupotrebu neobičnih rakursa.** Sa fotografske tačke posmatrano, neobični uglovi su specijalnost dobrog snimatelja. Ali, istovremeno, ako se sa njima pretera utisak postaje nepovoljan. Ono što važi za sve umetnosti važi i za film, možda još u većoj meri: nikada se ne sme dozvoliti da tehnički postupak postane očigledan. Neobični uglovi kamere skreću na sebe pažnju već zbog same činjenice što nisu uobičajeni.

Ugao kamere ne sme biti toliko neobičan da postane predmet pažnje u filmu. On mora da proizlazi iz kadrova koji su mu prethodili i da se uliva u one koji dolaze.

Čak i neobičan ugao kamere mora da ima neku razumljivu podlogu. Bočni rakurs u filmu »Kratak susret« ističe poentu. Ugao kamere, sem toga, mora da bude rezultat atmosfere u kadru i sceni. Dobro izabran ugao kamere mora da skrene pažnju ne na sebe, već na ono šta prikazuje.

**Rakurs doprinosi zauzimanju stava.** Ugao kamere ima svoju nezamenljivu ulogu u sugeriranju stava prema onome što se vidi. Kao što kadar iz visine, iznad glava, daje utisak nadmoćnosti, tako kadar iz donjeg rakursa može da stavi gledaoca u položaj deteta koje gleda osobu mnogo višu od sebe. U britanskom filmu »Pali idol«, scene u kojima se pojavljuju odrasli snimljene su iz donjeg rakursa kao da su gledane očima dečaka, kako bi se podvukla razlika u uzrastu pa, prema tome, i načinu mišljenja.

Suprotno tome, ako hoćemo da gledalac stekne utisak kao da odrasli gledaju, snimićemo dete iz gornjeg rakursa. U filmu koji smo maločas pomenuli i taj efekat je vrlo dobro upotrebljen. Taj ugao gledanja na stvari, koji ovako fizički može da se pomera, priprema gledaoce na identifikaciju sa ličnostima.

Murnauov film »Varijete« je prvi gde su upotrebljeni neobični i neočekivani rakursi. Ranije, kad god se snimao cirkus, stvari su se davale samo iz aspekta gledaoca. Murnau je prvi dao cirkuske scene onako kako ih vidi izvođač, tako da je gledalac mogao da se identifikuje sa njim i da vidi sebe iz neobičnih uglova.

To je Murnau postigao i zahvaljujući tome što je bila poznata osobina čovečijeg oka da sama ispravlja deformaciju i svodi je na normalan ugao gledanja. Stvari koje se gledaju automatski se prilagođavaju i vide kao normalne. Oko kompenzira deformaciju skraćivanja, kada se, na primer, stopala osobe koja se snima vide sasvim u prednjem planu, a ostatak tela pozadi. Na takvom snimku stopala će biti ogromna, a telo malo. Međutim, oko to prima kao celinu koja ne smeta. Ali, mada ne smeta, deformacija pada u oči. Murnau je bio svestan toga i koristio se deformacijom ujedno i kao načinom da nešto saopšti ili sugerira.

**Menjanje rakursa.** I, na kraju, pisac mora imati na umu da objektiv kamere treba da predstavlja oko gledaoca i kada je rakurs u pitanju. Normalno oko posmatra scenu pred sobom i vidi delove te scene iz različitih i često podešavanih uglova. Oko može da počne svoj put iz normalnog čeonog ugla, i da sa ogledala iznad kamina pređe švenkom na poderotinu na tepihu, koju će da posmatra iz gornjeg rakursa, pa pošto mu je zujanje muve privuklo pažnju, ono će iz donjeg rakursa da se okrene ka tavanici, da bi konačno iz bočnog ugla skrenulo pogled na vrt, jer je osobu privukao miris cveća.

Dužnost je scenarista da sve te elemente i mogućnosti unese u uputstva za kameru. Ali nikako se ne pretpostavlja da će on mehanički da ih ređa — naprotiv, on mora da bude umetnički selektivan i da izboru kadrova dâ dramski smisao, kombinujući ih sa rezovima i umontiranim kadrovima.

**Suprotni uglovi snimanja.** Kada se sa krupnog ili veoma krupnog plana vraćamo na scenu ili radnju u celini, često je pogodno da se to izvede pomoću suprotnog ugla snimanja (kontrakadra). To zahteva da se kamera od krupnog plana okrene u suprotnom pravcu za 180 stepeni.

**Suprotna pozicija kamere kao sredstvo za otkrivanje detalja.** Suprotan ugao snimanja kamere može da posluži i za to da otkrije neku neočekivanu činjenicu. U filmu »Iza kulisa« mladić je navodno u nedoumici kada da zakaže devojci sastanak, jer su mu već svi dani zauzeti. Kontrakadar nam otkriva kalendar u kome nijedan dan nije ispunjen.

U dokumentarnom filmu »Pasoš za nikuda« vidimo logor za raseljena lica. Sa nesrećnika koji se bezvoljno kreću tamo-amo kamera prelazi na dvojicu dečaka koji za jednim stolom živahno igraju bilijar. Olakšanje je, na žalost, kratkotrajno — suprotan ugao snimanja otkriva da svaki dečak ima samo jednu nogu, jer mu je druga amputirana.

**Uglovi za snimanje dijaloga.** Najčešće se suprotnim uglovima snimanja koristimo u nizu, kada se snima razgovor dvoje ljudi. Tu se krupni ili izrazito krupni plan, što zavisi od toga koliki se značaj pridaje tekstu, snima preko desnog ramena sagovornika. Za tim sledi krupni ili izrazito krupni plan (obično isti kao prethodni) druge osobe, snimljen preko levog ramena prve. Ovo se nastavlja u parovima i kombinuje sa krupnim planom obe osobe, srednjim planom obe osobe, značajnim detaljima očiju, usta, ruku i slično, ili umontiranim kadrovima ljudi i stvari u njihovoj okolini.

Takvi kontrakadrovi koji se smenjuju unose već svojim ritmom neku živost, pa i nervozu, i veoma su pogodni za scene koje treba da se održe u ritmu stakata. U Vajlerovoj (William Wyler) »Nasledници«, na primer, scena između dr Slopera i Morisa otegla se unedogled, jer je snimljena u srednjem planu i tekla je pred nama svojim normalnim ritmom. Montažom snimljenih scena iz suprotnih uglova mogao je da se postigne potreban tempo, koji bi ovoj inače dramatičnoj sceni mnogo doprineo.



Bilo bi svakako korisno da se napomene kako se snimaju scene sa suprotnim uglovima gledanja kamere. Iako se u scenariju navode normalnim redom, one se snimaju na preskok. Svaki sagovornik snimiće prvo sve svoje replike dok ih drugi samo izgovara. Zatim će glumac koji je davao replike da snima, a onaj prvi da daje replike. Posao montažera će biti da iseče delove i poređa ih naizmenično, komponujući između njih srednje planove ili inserte.

Bez obzira na to kako će se snimati krupni planovi iz suprotnih uglova snimanja, scenarist treba da naznači kako on smatra da treba da se umontiraju. Na primer, on može tražiti da se deo dijaloga ili dijalog jedne osobe čuje kao prelaz kada se vidi druga osoba (dijalog »OFF«).

Naravno, takvo pokrivanje slike jedne osobe dijalogom druge opravdano je samo kada ciljamo na to da pokažemo reagovanje sagovornika. To reagovanje treba da bude od značaja za razvoj toka radnje, za razvoj lika, ili kao vrhunac koji dolazi posle niza pripremnih scena. Ako je to slučaj, onda treba naznačiti da je tu potreban krupni plan kako bi željena reakcija imala jači efekat.

**Uglovi za snimanje radnje.** Sem u slučajevima koje smo maločas pomenuli, kadrovi snimljeni iz suprotnih uglova nisu omiljeni ni u jednom studiju. Smatra se, često opravdano, da ta nagla i višestruka promena ugla gledanja dezorijentiše publiku i odvlači joj pažnju sa pravog mesta radnje.

Ovo je možda tačno, pogotovu kada je radnja statična. Kada je, s druge strane, sama scena bogata radnjom koja se i sama nameće, orijentacija u pogledu mesta neće doći u opasnost. U tom pogledu može da pomogne i dekor, koji se bez obzira na ugao snimanja vidi i prepoznaje kao isti, pa može da posluži kao neka vrsta sredstva za orijentaciju. Ako se snima srednji plan osobe koja nešto potpisuje, pa onda pređe na krupni plan hartije, ruke i pera snimljenih preko ramena osobe, ti predmeti poslužiće kao sredstvo koje kombinuje sve te radnje i uspostavlja orijentaciju u prostoru.

## Ubačeni kadrovi

Kao što smo već rekli, krupni plan je kadar koji pažnju publike usredsređuje na neki važan detalj glavne radnje. Ubačeni (umontirani) kadar je kadar koji skreće pažnju sa glavne radnje i usmerava je u pravcu sekundarne, koja može biti u vezi sa glavnom radnjom iako je naoko odvojena od nje. Ubačeni kadar, isto tako, može da bude neka vrsta umontiranog komentara ili uzgredne primedbe. Ali bilo šta od ovoga da je namena ubačenog kadra, on mora na neki

način da bude povezan sa glavnom radnjom, bilo kao paralelna radnja, bilo kao poređenje likova, bilo kao sličnost ili suprotnost u opštoj atmosferi, radnji ili pokretu.

**Opravdanost ubačenih kadrova.** U većini slučajeva potrebno je da se ono što će da se umontira na neki način i ranije predstavi publici, govorom ili slikom. To će pomoći da se publika orijentiše, i da ne dođe do iznenađenja i zabune. Još u uvodnim scenama, najčešće, ono što će kasnije da se umontira predstavlja se publici. Ako je u pitanju film, to će biti u opštem planu, a ako je u pitanju televizija, u srednjem, mada nije neophodno da subjekat bude jako istaknut.

**Povezani ubačeni kadrovi.** Ubačeni kadar, obično, treba da bude krupni plan ili, ako je reakcija na licu jednog od govornika veoma važna, bliži krupni plan. Umontirani kadar može da pokazuje podređenu radnju u istoj sceni, ako, na primer, osoba sakrivena u plakaru prati šta se događa u sobi. Radnja u ubačenim kadrovima može da se razlikuje od glavne radnje. Na primer, vozač taksija čeka pred kućom da se ljudi u kući konačno spreme i krenu.

U filmu »Mangupče« reditelj Žan Negulesku (Jean Negulesco) ubačenim kadrovima pokazao je reagovanje posluge na nevolje Džona Brauna, koji pokušava da pokaže Vileru kako treba da otvori usta kada prinosi kašiku. Vidimo samo lica posluge dok s interesovanjem posmatraju dečaka. Iskusan scenarist, pogotovu onaj koji je nekad video kako majka hrani dete, naznačio bi da usta posmatrača treba da se otvaraju dok posmatraju tu scenu. Ovo bi svakako bilo prirodna i ujedno smešna reakcija.

**Nepovezani ubačeni kadrovi.** Kada se umontira kadar koji nije u očiglednoj vezi sa glavnom linijom radnje, on se obično odnosi na sporedne likove u sporednoj radnji ili pokriva ono što se događa u međuvremenu. Tako, recimo, pažnja publike je usredsređena na scenu na pristaništu — junakinja se vraća sa dugog puta i muž je grli. Umontirani kadar vodi nas u kancelariju njenog svekra, gde on junakinji, koja ništa i ne sluti, sprema neke neprijatne stvari. Pošto je tako započeta i ta linija radnje, publika može da se vrati na pristanište, gde dvoje srećno zaljubljenih i ne sanja sa koje im strane preti opasnost. Iz svega ovoga vidimo da ubačeni kadar može vanredno da posluži za podizanje napetosti. U tu svrhu njim su se koristili u najranije doba filma, a koriste se i danas, pogotovu u kriminalnim i kaubojskim filmovima.

**Pravac radnje.** U filmovima koje smo malopre pomenuli, kriminalnim i kaubojskim, upotrebljava se niz međusobno povezanih, umontiranih kadrova kako bi trka došla do vrhunca. Na primer, u kaubojskim filmovima, pre nego što dođe do pravog sukoba između branilaca reda i kradljivaca stoke, daje se niz kratkih umontiranih kadrova. Prvi u nizu obično je kadar jednog od predstavnika zakona kako na konju nervozno juri s jednog kraja na drugi. Odmah zatim vidimo kradljivca stoke, poleglog u sedlu, kako juri s desna nalevo. Druga dvojica, na nekom drugom mestu, dolaze odmah zatim. Ugao i plan mogu da variraju. Zavisno od dužine koja ovome može da se posveti, varira i broj ovako suprotstavljenih kadrova. Konačna scena, koja rekapituliše radnju, pokazaće nam susret dveju zaraćenih strana.

Isti postupak uzastopne montaže primenjuje se i u kriminalnim filmovima kad ubica zatvara krug oko žrtve. Tu obe osobe (subjekta) mogu da se kreću u istom pravcu, kao što je uvek slučaj prilikom trke, pa gonilac sustiže žrtvu ili je gubi. Nizom uzastopnih scena podiže se napetost, i mi naizmence gledamo gonioca i žrtvu.

Kada piše ovakve sekvence, scenarist će mnogo pomoći reditelju ako naznači pravac u kome je zamislio kretanje ličnosti, na primer: »L na D« — s leva nadesno, ili »D na L« — s desna nalevo.

**Ubačeni kadrovi kao komentar.** Ubačeni kadar može da se iskoristi i u druge svrhe. On je idealno sredstvo kojim scenarist može da se posluži da pomoću montaže komentariše radnju. U Pudovkinovom filmu »Kraj Petrograda«, posle kadra gde se vojnici bore i ginu u blatu vidimo finansijere kako se nadmeću na berzi, što očigledno daje rediteljev vizuelni gorak i ironičan komentar. Komentar može da bude i humoristićan — posle kadra devojke kako se doteruje pred ogledalom vidimo mačku koja se umiva, i drugi komentar nije potreban. Životinje su često korišćene za ovakvu paralelnu montažu: na humoristićan, dramatski ili simboličan način. U češkom filmu »Ekstaza« vidimo igru parenja paripa i kobile, koja ne samo što simbolizuje strast glavnih junaka, već služi i kao paralela onome sto še uporedo događa.

U filmu »Ekstaza« ima i drugih simbola: ispod prozora dvoje ljubavnika kap rose sa prašnika pada na tučak cveta. U stvari, u filmu je bilo toliko umontiranih simbola da se na kraju simbolika u velikoj meri izgubila.

**Kadrovi ubačeni radi smanjivanja napetosti.** Ubačenim kadrom možemo se koristiti i za smanjivanje napetosti. U filmu »M«, gde je igrao Peter Lore (Peter Lorre), scene koje prethode ubistvu koje će on da izvrši nad devojčicom povremeno se prekidaju time što vidimo kako se njena lopta kotrlja i zaustavlja, ili kako se posle ubistva balon, koji joj je on ranije dao, otkida iz njene već nepokretne ruke i zaustavlja u telegrafskim žicama. Da su ovi umetnuti kadrovi bili zaista efektni, potvrđuju i činjenice što su ponovljeni u novoj verziji filma, koja je snimljena 1951. godine.

U romanu *Portret umetnika u mladosti* Džojs se koristi ovom vrstom popuštanja zategnutosti. Stefan prisustvuje žestokoj svađi između tetke i teče. Kako tetka ustaje da izađe iz sobe, prsten za ubrus pada joj s krila i otkotrlja se pod dečakovu stolicu. Time što je, makar i za časak, čitaočevu pažnju skrenuo na naoko nevažan detalj, on je vanredno vešto dao oduška nepodnošljivo napetoj situaciji.

Karol Rid je umetnik koji ume montažno da iskoristi naoko nevažne detalje. U filmu »Pali idol« dečakovo bekstvo dobija još veću dramsku težinu dok gledamo kako mlaz vode iz gumenog creva juri preko uglačanog kamenja kojim je popločana ulica. U jednom drugom filmu lestvice prislonjene uza zid iskorišćene su da bi se postigao sličan efekat. Ovakva simbolična upotreba detalja može i da unese zabunu ako psihološki nije postavljena u pravi trenutak, ako — makar i najmanje — po mestu, radnji ili tonu odudara od opšte linije radnje.

**Ubačeni kadrovi kao poenta.** Ubačeni kadrovi su veoma pogodan način da se iznese poenta. Odličan primer za to imamo u francuskom filmu »Đavo u telu«, mada, strogo govoreći, to nije bio umontirani kadar, već kadar u pokretu. Scena počinje time što kamera otkriva mladića i devojku koji se grle u postelji. Kamera se zatim povlači nad uzglavlje postelje, odakle snima mladića i devojku, pa zatim švenkom prelazi na vatru u kaminu da bi simbolično predstavila paralelnu radnju. Film nije išao dalje od ovoga, ali bilo bi sasvim prirodno da se posle reza kamera vratila na ostatke žara, kada je strast bila ugašena. Zatim bi sledio švenk na uzglavlje postelje, gde ono dvoje leži, sada umorno i srećno.

**Kadrovi ubačeni radi kondenzovanja vremena.** Svaki montažer zna koliko je ubačeni kadar nezamenljiv kada se čovek nađe pred kadrovima koji zbog nevešte režije nikako ne mogu da se prirodno nadovežu jedan na drugi.

Ima slučajeva gde dolazi do montažnog skoka, jer se radnja iznenada završava ili prekida i počinje nešto drugo; kako bi se premostio jaz, tu može da se umontira, recimo, reakcija nekoga ko je prisustvovao sceni, ili osobe u nekoj drugoj situaciji. Iako je ovo problem koji treba da rešavaju reditelj i montažer, pisac scenarija takođe može na ovaj način da se posluži umontiranim kadrom.

Bilo bi, na primer, isuviše dugo i dosadno gledati kako se telefonista oprema da bi se popeo na stub. On treba da prikači pojas, priveže kuke za noge, pokupi alat i slično, a radnja nije toliko zanimljiva da ne bi smela da se ispusti nijedna pojedinost. S druge strane, radnja nije ni dovoljno duga da bi se tu moglo staviti pretapanje. Kada je slučaj takav, daćemo telefonistu kako pričvršćuje pojas, zatim lik nekoga ko ga posmatra, ili čak scenu na nekom drugom mestu, da bismo se zatim vratili telefonisti, koji je već spreman za rad.

Reditelj koji zna sa kakvim se problemima suočava montažer uvek će da postupi po uputstvima koje je dao scenarist u vezi sa ubačenim kadrovima. Čak i kada scenarist nije predvideo takve kadrove, iskusan reditelj ih snima koristeći se dekorom i nosiocima sporednih uloga koji su prisutni u ateljeu. On zna da će mu ti kadrovi koristiti kako za montažne rezove, tako i za dodavanje dužine, ako bude potrebno.

## Nagoveštavanje

U sledećem odeljku, u kome će biti govora o vremenskim prelazima, govorićemo i o potrebi da publika neke stvari zaključi sama. Da bi publika razumela o čemu je reč, nije uvek neophodno da sve bude kazano »crno na belo«. Psihološki je potpuno opravdano da se ponekad polaska publici time što će joj se ostaviti mogućnost da poveže neke činjenice i izvede zaključke.

**Kadrovi reagovanja.** Tako, na primer, nije potrebno da pokažemo kako metak ulazi u telo da bi publika zaključila da je čovek pogođen. Pre svega, postoje forumi koji bi to prebacili kao svirepost i pobunili se protiv toga. Zatim, to nije ni potrebno kada sve može da se kaže na posredan način, tj. pokazivanjem reakcije na akciju. U filmu »Plaćanje odloženo« poentu smo shvatili posrednim putem u sceni gde truju Lotonovog (Laughton) nećaka. Kamera se zadržava na Lotonu, koji napregnuto posmatra nećaka dok ovaj ispija otrovan napitak. Zatim nam kamera otkriva čašu u Lotonovoj ruci — ruka podrhtava, piće se prosipa. Uopšte nije bilo potrebno da publika vidi muke otrovanog. Grč kroz koji prolazi njegov ubica dovoljan je da publika shvati.

Hičkok, taj veliki majstor posrednog saopštavanja, koristi se scenama reakcije da bi postigao napetost. Snimak vrata koja se blago njišu nagoveštava da je zatvorena osoba uspela da ih nekako otvori. Nije potrebno da vidimo kako osoba izlazi na vrata. Ovaj efekat korišćen je i u filmu »Malteški soko«. Vrata su otvorena i publika shvata da je ubica uspeo da umakne dok su se gonioci napolju prepirali.

U filmu »Čudo u 34. ulici« Edmund Gven (Edmund Gwenn) u ulozi Deda-Mraza pokazuje jednoj devojčici kako balon može da napravi od žvakaće gume. U krupnom planu vidimo ga kako počinje da duva gumu. Montažnim rezom prelazi se na krupni plan devojčice, koja gleda šta Deda-Mraz radi. Njene oči se u čudu šire i publika kao da vidi kako balon raste, pa zvuk kada guma pukne dolazi kao prirodni završetak scene. U sledećem krupnom planu vidimo Gvena kako pokušava da odlepi gumu koja mu se, pošto je pukla, zalepila u bradu. Ovakav način montaže višestruko je koristan: pre svega, zašto bi se duvanju balona posvećivali dragoceni minuti? Zatim, pitanje je da li glumac uopšte ume da naduva veliki balon; a i ako ume, da li bi u tome baš najbolje uspeo, dok cela scena onako postavljena čeka. Ovako, svih tih problema nije bilo, a dramski utisak bio je još jači dok smo pratili akciju kroz reakciju.

**Nagoveštaj smrti.** U scenama ubistva reakcija se pokazuje kao najkorisnija. U skladu sa »Moralnim kodeksom« zabranjeno je da se u istoj sceni vide žrtva i napadač na delu. Zbog toga reditelji pribegavaju nagoveštaju, reakciji i posrednom saopštavanju.

Otkad smo prvi put videli delimično otrgnutu zavesu kao nagoveštaj da je žrtva pala i u padu pokušala da se za nešto uhvati, takve

kadrove smo viđali još bezbroj puta. U filmu »Dostavljač« Sin Fajner (Sinn Feiner) pokušava da umakne kroz prozor, ali ga spolja dočeka metak britanskog vojnika. Krupni plan ruke koja očajnički hvata ivicu prozora, i na kraju popušta, dovoljan je da shvatimo da je žrtva smrtno ranjena.

**Stvaranje atmosfere.** Posrednim saopštavanjem ili reakcijom može da se nagovesti da će neko umreti ili biti ubijen. Znači, umesto da uz pomoć umontiranih kadrova shvatimo da je neko ubijen, mi to na isti način možemo da shvatimo pre nego što se radnja odigra. U Čaplinovom filmu »Gospodin Verdu« vidimo Čaplina kako pred smrt u ćeliji ispija poslednje gutljaje ruma. Glava mu je zabačena i, dok mu se pri svakom gutljaju jabučica pokreće, publika shvata da će uskoro taj živi tok da prekine sečivo »Madam Giljotine«.

Na isti način, znači nagoveštajem, može da se pojača napetost i podigne dramski intenzitet. Umontirani kadrovi mosta koji je podrila bujica, tempirane bombe koja zloslutno čeka, točka koji se jedva drži, ili nesigurnih šina — sve to može da nagovesti opasnost koja može, ali ne mora, da dovede do katastrofe. Često je već sam nagoveštaj dovoljan, ako je dat u tom smislu da se shvati da se nesreća već dogodila. U filmovima gde mora da se štedi i u televizijskim filmovima, katastrofa se najčešće prikazuje samo i jedino ovakvim nagoveštajima. U ključnoj sceni daju se samo zvuk i reakcija onoga koji katastrofi prisustvuje ili o njoj saznaje. Tako, na primer, umesto požara, koji na filmu strahovito mnogo košta, dovoljno je da se na licima posmatrača vidi odsjaj vatre.

U Čaplinovom filmu »Parižanka« umesto francuskog voza koji nismo videli, bilo zato što nije mogao da se nađe, bilo zato što je bilo isuviše skupo da se napravi verna kopija, videli smo samo depo bez vozova, a zatim svetlosti voza kako preleću preko lica Edne Purvejens (Edna Purviance).

Indirektni kadrovi mogu da budu veoma duhoviti. Van Dajk nam je jednom pokazao psa na kaišu koji hoće negde da zastane i obavi svoju potrebu. Pošto to naravno nije moguće uraditi po porudžbini, mi vidimo kako se kaiš zateže u ruci gospodina dok pas vuče na drugu stranu. Ruka se zatim umiruje, a onda opet pas vuče napred, posle kratkog zadržavanja pored drveta.

## Kondenzovanje vremena

**Šta je kondenzovanje?** Jedno od najefektnijih sredstava kojim scenarist raspolaže je kondenzovanje vremena. Baš to kondenzovanje pomoglo je ranom filmu da se otrgne iz okvira koji ga je zatvarao u četiri zida nasleđena od pozorišta.

Kondenzovanje vremena omogućilo je da se sa lica mesta napravi skok potreban za razvoj priče, ali ne i dovoljno bitan da bi se snimio u celini.

U početku, ovim novootkrivenim sredstvom malo su se koristili. Direktnim rezom pokazivala se jedna ili više paralelnih radnji koje se nadovezuju na radnju iz prethodnih scena; pretapanjem su se povezivale dve scene i premošćivao izvestan vremenski period; odtamnjenja i zatamnjenja služila su da se premoste duži vremenski periodi. O pravoj prirodi kondenzovanja vremena nije se vodilo računa.

**Kako se treba koristiti kondenzovanjem vremena.** Moderan film koristi se svim mogućnostima koje pruža kondenzovanje. Te se mogućnosti vrlo često i zloupotrebljavaju, pa na štetu realizma tehnika postaje isuviše očigledna. Ta je greška naročito česta kod scenariste-početnika, čiji tekst lako može biti pretrpan kondenzovanjem vremenskih raspona.

Kondenzovanje vremena je filmski postupak koji putem slike premošćuje vremenski raspon, bilo da su u pitanju sekunde, minute, sati, dani, nedelje, meseci ili godine.

U početku se ovaj efekat izražavao fotografski i na razne načine. Sve su to bili optički efekti, izvedeni ručno, pre svega u kameri, a zatim hemijski u laboratoriji. Danas se većina optičkih efekata izvodi u spravama koje su konstruisane posebno u tu svrhu.

**Kondenzovanje vremena pretapanjem.** Pretapanje, koje je osnovni oblik kondenzovanja vremena, jeste metod pri kome slika bledi na kraju kadra, a zatim se na pola puta između pune slike i potpunog nestajanja osvetljavaju uvodni kvadrati sledećeg kadra obrnutom jačinom od prethodne. Kao rezultat dobija se postepen prelaz od tamnog ka srednjem na poslednjim kvadratima prethodnog kadra, što se meša sa početnim kvadratima narednog kadra, koji od srednjeg ide ka normalnom zatamnjenju slike.

Sva pretapanja nisu iste dužine. Ona mogu da budu spora, srednja ili brza, što zavisi od zahteva scenarija, radnje ili reditelja, i od realizacije pri montaži.

**Kondenzovanje vremena brisanjem slike slikom.** Postoji još jedan tehnički metod da se postigne kondenzovanje — to je brisanje slike slikom. U svakom slučaju, cilj oba tehnička postupka je isti: da se pokrije vremenski raspon. Kada je upotreba ovih postupaka bila tek uvedena, filmovi su njima bili pretrpani. Kao uvek, vremenom se došlo do normalnije mere, pa se danas pretapanjima na istu konturu (oko na oko — Prim. prev.), i brisanjem slike slikom, pogotovu ovim poslednjim, koristimo u srazmeri sa njihovom ulogom i važnošću.

**Kondenzovanje vremena usporava radnju.** Vremenski prekidi i skokovi usporavaju progresivno kretanje radnje filma. U stvari, svaki vremenski prekid zaustavlja radnju. Vremenski prekid ili skok je zapravo samo simbol, konvencija koju je publika naučila da prihva-

ta, i ona se samo svojom spoljašnjom ivicom, kao tangenta, oslanja na realizam, te tako ne ide ukorak sa kontinuitetom radnje.

Idealan film bio bi onaj u kome uopšte nema vremenskih prekida ili skokova. Hičkok je pokušao da to postigne filmom »Konopac«, u kome se dužina filma i vremensko trajanje stvarne radnje apsolutno i verno poklapaju. Ipak, jedno je i pored toga očigledno: smestiti sve priče u takve vremenske granice značilo bi mnogo žrtvovati od šarolikosti teme koja je inače moguća. Iz toga proizlazi potreba da se stvaraoci služe vremenskim prekidima i skokovima.

**Dajte vremenske okvire radnje.** Ovu činjenicu treba naročito naglasiti: potrebno je da se daju vremenski okviri radnje. Pošto je vreme jedan od bitnih dramskih činilaca, priča koja ga razvlači unedogled mnogo gubi od dramskog intenziteta. Znači, da bi se premostili ti dugi epski vremenski tokovi, potrebno je da se pribegne kondenzovanju radnje. Vremenski prekid ne sme da bude dug, jer se inače prekida kontinuitet, a dve sekvence razdvojene prekidom liče na dve posebne priče. Kada se to u istoj filmskoj priči više puta ponovi, dobija se niz posebnih priča bez jedinstva i povezanosti.

Ako se setimo da su ekranizovane priče Somerseta Moma *Kvartet* i *Trio*, koje ne vezuju neki zajednički elementi, ostavljale utisak jedinstvenog filma, savet koji smo maločas dali može da izgleda neosnovan. Međutim, tu nije postojala želja da dve priče predstavljaju povezani film. Prosto su snimljene dve filmske priče, svaka određenog trajanja, i date da se zajedno prikazuju, kao što se, na primer, u pozorištu prikazuje više jednočinki u jednom programu. Kraj prve nije morao da bude u vezi sa početkom druge, niti je bilo potrebno da ostali elementi jedne priče odgovaraju elementima druge.

**Izbegavajte uobičajene načine kondenzovanja radnje.** Vremenski prekidi i skokovi mogu da budu vanredno efektni, ali je sve teže naći originalan način da se oni izvedu, i zato autori često, izbegavajući težak stvaralački napor, pribegavaju oveštalim oblicima.

Sredstvo koje se najviše upotrebljavalo da pokaže prolaženje vremena, a i danas se valjda najviše upotrebljava, jeste sat. Sat je sprava u neposrednoj vezi sa vremenom, pa može da predstavi vreme na najočigledniji način. Ovo naročito važi za situacije kada se vreme meri satima i minutima. Najjednostavniji način da pokažemo kako je vreme proteklo jeste da snimimo sat sa zatamnjenjem, pa zatim sa odtamnjenjem, pokazujući različite položaje kazaljki. Drugi način da se pomoću sata pokaže vremenska razlika je da se uzme poseban sat kao rekvizita, pa da onda neko odostrag rukom brzo pomera kazaljke dok se ne pređe željena vremenska razlika. Sat staje tamo gde se nastavlja radnja. Kamera satu obično prilazi švenkom. Zatim, ako sat nije u sasvim krupnom planu, kamera će da mu priđe vožnjom, a zatim će se pretapanjem dati ono drugo vreme koje sat treba da prikaže. Ista tehnika može da se primeni i kada se prikazuje ručni sat, budilnik, sat koji se vidi u ogledalu i slično. Svaki autor koji hoće da upotrebi na inventivan način ovo, najblaže rečeno, već dosta korišćeno sredstvo, mora se mnogo truditi da bi izmislio nešto novo.

Kada vreme koje prolazi obuhvata više od dvanaest sati i prelazi u dane i mesece, pribegavamo primeni kalendara. Često se ovde koristimo optičkim trikom koji pokazuje kako se listovi polako otkidaju, vetar ih nosi, i konačno se staje na datumu kada se radnja nastavlja. Ovo je korišćeno već u tolikom broju varijanti da, izgleda, ovaj postupak više niko nije u stanju da osveži. A primeniti ga u već poznatim varijantama znači otvoreno priznati siromaštvo mašte.

Kada se vremenski prelaz proteže na godišnja doba, najčešće se u pomoć pozivaju slike iz prirode sa svim karakteristikama proleća, leta, jeseni i zime. Često se ti kadrovi uzimaju iz arhive, ili se jedan isti objekat iz filma dopunjava muzikom i pesmom ptica da označi proleće, cvećem da označi leto, lišćem na vetru da označi jesen, i snegom na granama da označi zimu.

Kada je reč o prolasku vremena u toku godišnjih doba, mogućnosti za kreativno izražavanje su već mnogo veće, jer je priroda toliko bogata u svim svojim vidovima, i na toliko načina utiče na predele i sve što je živo, da tu stvaralac ima mnogo više izražajnih mogućnosti, a manje teškoća.

Sve što smo dosad rekli odnosi se i na čitav niz drugih ustaljenih načina da se pokaže proticanje vremena — boce sa mlekom i novine pred vratima, talasi koji zapljuskuju obalu, talasi koji brišu stope sa peska, pečena ćurka sa pretapanjem na oglodane kosti, izazov neke vrste i tužan rezultat napada koji je usledio, zatamnjenje i odtamnjenje prozora i obrnuto, peščani sat, pretapanje sa novih cipela na te iste, ovoga puta stare, i još bezbroj varijacija na ove ili slične teme, koje su nekad pokazali inventivni autori, ali koje su zbog preterane upotrebe postale odbojne. Sve one, kao takve, pripadaju prošlosti.

**Uobičajeni način neka posluži samo kao polazna tačka.** Ako kažemo da scenarist treba da se kloni ovih oveštalih, mada u osnovi tačnih simbola, to nikako ne znači da on uopšte ne sme da ih primenjuje. Oni treba da mu posluže kao polazna tačka za svežija i novija rešenja.

U filmu »Na krovu grada« videli smo jedno veoma originalno i smelo rešenje kojim se pokazuje kako prolaze sati. Srećom, ono se uklapalo u opšti ambijent filma. Autor je u duploj ekspoziciji, duž donje ivice kadra, puštao da protiču brojke koje pokazuju vreme. Iz čitavog niza jasno se intenzitetom izdvajala brojka koja treba da pokaže željeni čas. Čitav postupak podsećao je na svetleće nizove teksta kojima se, na primer, sa vrha zgrade objavljuju vesti. O ovom postupku biće još reči kasnije.

U britanskom filmu »Sedmi veo« prikazuje se kako devojka u toku jednog dužeg vremenskog perioda posećuje kabare, prvo kao vrlo

mlada, a onda i kasnije. Kako su nam to nagovestili? Jednostavno tako što svaka uvodna scena iz kabarea počinje kadrom stola, na kome se prvo vidi neko gazirano bezalkoholno piće, zatim slatko vino, pa onda šampanjac, da bi se ovaj redosled neočekivano i prkosno završio bokalom obične vode.

U filmu »Kuća u 92. ulici« devojka provodi u zatvoru čitavu godinu dana. Klatno sata prelazi preko različitih novinskih naslova, a ti kadrovi smenjuju se sa kadrovima devojke koja čami u ćeliji.

**Kondenzovanje vremena mora da ima veze sa likovima.** Da bi kondenzovanje vremena bilo efektno, ono mora da bude čvrsto povezano sa radnjom, likovima i mestom, ili sa svim tim elementima zajedno. Naravno, može da se uradi i suprotno, ali kao rezultat neće da usledi prirodni prelaz na vremenski pomereni deo iste radnje, nego će se pažnja gledaoca narušiti zbog uvođenja stranog elementa.

Proticanje vremena u nekoj kući siromašne gradske četvrti nećemo da označavamo presipanjem peska u peščanom satu, kao što ni mehaničkim satom ne bismo obeležili proticanje vremena u neko davno doba. Za navedenu studiju (siromašna gradska četvrt) mnogo bi bolje odgovarala sveća u pivskoj boci.

To svakako ne znači da scenarist mora strogo da se pridržava formalnih obeležja sredine. Lik u siromašnoj kući može da bude obhrvan brigama i naletima očajanja koji po svemu mogu da se porede sa talasima. Simbolizovanje pomoću talasa ovde bi imalo svoje poetsko opravdanje, pod uslovom da je negde u tekstu bilo govora o talasima ili buri.

Kondenzovanje vremena najlakše se ostvaruje tamo gde se prikazuje pravljenje nekog predmeta. Dovoljno je da se pokaže početak radnje, a zatim da se pretapanjem pređe na gotov predmet, koji može, na primer, da bude model broda ili bilo šta drugo. Ovaj postupak omogućio bi radnji da se kreće napred, a uštedeo bi prikazivanje detalja koje ne mora uvek da bude zanimljivo, a uvek dugo traje.

**Za mala kondenzovanja vremena koristite se montažom.** U izvesnim slučajevima, kada je vremenski period koji treba premostiti kratak (recimo, svega nekoliko minuta), a radnja nije toliko važna i zanimljiva da je treba pokazati u celini, ne bi trebalo pribegavati kondenzovanju vremena. Na primer, kada treba da se napiše ili pročita duže pismo, kada se neko presvlači, kada treba da prepliva ne baš široku reku — u svim tim slučajevima bolje je da se vremenski razmak premosti pomoću montaže. Odmah posle snimka kojim započinje radnja koju nećemo da prikažemo u celini, umontiraćemo reakciju posmatrača. Zatim prelazimo na kadar snimljene radnje. Umontirani kadar, naravno, ne mora da prikazuje nekog ko prisustvuje sceni. To može da bude i kadar nekoga ili nečeg drugog, na drugom mestu, što ima logičke ili asocijativne veze.

Pomenuli smo kondenzovanje vremena kada se pravi neki komplikovaniji predmet, a ne želimo da prikažemo celu radnju. Da bi se ipak naznačilo koliko je izrada predmeta trajala, majka ili žena onoga koji je radio, na primer, reći će u dijalogu: »Proveo si nedelju dana nad tim«, ili nešto slično što može da nagovesti koliko je vremena prošlo.

Od bitne je važnosti da publika ima tačnu predstavu o tome koliko smo vremena svojim postupkom kondenzovali. Od toga zavisi i njena procena radnje.

**Kondenzovanje vremena objašnjeno dijalogom.** Proticanje vremena časovnik obeležava časovima, kalendar datumima, novine naslovima. Ali postoje i takvi vremenski periodi koji ne mogu da se svedu u ove okvire. U takvim slučajevima sažeto vreme izrazićemo dijalogom, bilo pre sažimanja, bilo posle njega. Na primer, tekst jedne ličnosti može da glasi: »Razgovaraću sa njom pošto operem sudove.« Ako posle toga pretapanjem pređemo na tu istu ličnost kako u sobi razgovara sa sestrom, znaćemo da je proteklo onoliko vremena otprilike koliko je potrebno da se operu sudovi.

Ili, na primer: neko treba da putuje iz Njujorka za Bombaj. Pomoću montaže pokazaćemo da je putovao avionom, vozom, automobilom i slično dok ga konačno ne vidimo u Bombaju. Pre nego što počne ovo montažno kondenzovanje, on treba da kaže otprilike nešto kao: »Pisaću ti čim stignem u Bombaj.«

**Kondenzovanje treba da bude realistično.** Od toga da li smo nagovestili precizne ili neprecizne vremenske razmake zavisi da li će kondenzovanje dati ili razoriti osećanje realnog. U francuskom filmu »Fanika« vidimo čoveka kako visi držeći se samo jednom rukom za ivicu krova visoke zgrade. Odmah zatim, u krupnom planu vidimo kako sused telefonira vatrogascima, pa zatim pretapanje i vatrogasna kola kako uz zvonjavu stižu sa lestvama, kukama i ostalom opremom.

Nigde se ne nagoveštava koliko je vremena prošlo od poziva do časa kada su spasioci stigli, i tada, umesto da oseća napetost i uzbuđenje, publika počinje da se smeje. Bilo vizuelno bilo verbalno, moglo se negde saopštiti da je vatrogasna stanica blizu, pa bi se izbegla i ova neplanirana reakcija publike. Dolazak spasilaca bio bi pripremljen, jer bi postojao opravdani vremenski razmak.

## Prelazi

Kondenzovanje vremena predstavlja samo jedan deo problema prelaza u filmu, problema koji je u vezi sa jednim od najvažnijih pitanja — pitanjem kontinuiteta.

**Prelazi povezuju radnju.** Jedna od najvažnijih osobina kontinuiteta je prelaz. Bez glatkih prelaza kontinuitet ne bi bio moguć. Bez od-

govarajućih prelaza ne bi bilo ni progresivnog toka kretanja, ne bi bilo međusobne veze između kadra, scene i sekvence, niti veze između kadrova, ne bi bilo osećanja celine i potpunosti, ne bi bilo ravnoteže između pojedinih komponenti — drugim rečima, ne bi bilo filma.

Sve to proizilazi iz osobene prirode filma; on, naime, predstavlja zbir više stotina delova, koji se po sebi u mnogo čemu razlikuju, a nadovezani jedan na drugi daju celinu filma i ocrtavaju priču, koja mora glatko da teče, da bude jedinstvena, povezana i da ima dramski kontinuitet.

**Kontinuitet od kadra do kadra.** Kontinuitet između kadrova postiže se smišljenom upotrebom razdaljine kamere od objekta (plana), ugla, osvetljenja, zvuka, postupaka ličnosti u filmu, atmosfere i dijaloga.

Ista atmosfera koja se prenosi iz kadra u kadar može takođe da posluži kao neka vrsta prelaza. Određeno karakteristično *osvetljenje* može, na primer, da posluži u iste svrhe. Ako se rešetkasta senka koju pravi žaluzina vidi u više kadrova, čak i ako su planovi različiti, ona može da uspostavi kontinuitet između njih. Osoba koja ustaje sa stolice može da se snimi na početku, sredini i kraju radnje, kada se već pristupa nekoj drugoj radnji. *Zvuk* pisaće mašine predstavlja zvučnu vezu koja može da se prenese iz širokog u srednji, a zatim u krupni plan. Direktni rezovi sa osobe na osobu mogu da se povežu *dijalogom*, koji, naravno, mora da teče prirodno, tako da jedna replika vuče drugu, kao što je to slučaj kod niza pitanja i odgovora. Ili, ako planovi i uglovi kamere slede prirodni red ili daju harmoničnu simetriju i ritam, tako da se, na primer,ređaju široki, srednji i krupni plan, ili se u stakato-ritmu smenjuju krupni planovi, kontinuitet će da usledi kao prirodna posledica.

**Prelaz između sekvenci.** Zadatak prelaza je da povezuje jednu sekvencu kadrova sa drugom sekvencom kako bi se postigao kontinuitet.

Ovde se mora reći da, iako postoji bezbroj načina koji scenaristi stoje na raspolaganju za prelaz, on ga najčešće ili potpuno zanemari, tako da dođe do prekida u kontinuitetu, ili izabere baš onaj način kojim su se valjda svi pre njega koristili — u jesen na zemlji leži lišće ili kesten, listovi se otkidaju sa kalendara, i slično.

Prelaz je ono što scenaristima otvara kreativne mogućnosti i gde filmski stvaralac može da opravda tvrdnju da je film kao umetnički oblik nešto posebno.

Već smo govorili o tome kako scenarist može da se posluži kondenzovanjem vremena vizuelnim prelazom. Pogledajmo sada koji nam to drugi vizuelni prelazi stoje na raspolaganju.

**Prelaz rezom.** Svakako, najjednostavniji je direktni rez, kada vidimo kako, na primer, jedna osoba napušta prostoriju snimljena iz jednog ugla, a zatim sa druge strane vrata ulazi u susednu prostoriju, snimljena iz drugog ugla. To je savršeni prelaz. Ali pretpostavimo da osoba mora proći kroz niz prostorija da bi stigla u onu u koju se uputila. Šta ćemo onda?

**Rez za stvaranje napetosti.** Kako ćemo da pristupimo rešavanju ovog problema, zavisi od niza okolnosti. Ako nam je cilj da stvorimo napetu situaciju, a, na primer, ubica ide kroz prostorije tražeći žrtvu, onda treba da ga pokažemo kako prolazi kroz više soba, otvara vrata, eventualno ide uz i niz stepenice, pa onda rezom pokažemo potencijalnu žrtvu, dok na kraju ubicu ne dovedemo na mesto koje smo odredili.

**Prelaz kada slika briše sliku.** Ako nam, s druge strane, napetost nije potrebna i prolazak kroz sobe ne služi nekom određenom cilju, biće najbolje da pokažemo osobu kako ulazi na prva vrata, pa da je zatim posle brisanja već vidimo u prostoriji u koju je stigla i gde već nešto radi; jer ako bi je kamera posle brisanja prvog kadra prihvatila direktno na vratima sobe, publika bi mogla steći pogrešan utisak da je ta osoba prošla samo kroz jednu prostoriju da bi stigla kuda je naumila.

**Razrađeni prelazi.** Ovde napominjemo da nije uvek neophodno da se pokažu sve pojedinosti kretanja jedne osobe s mesta na mesto u scenama koje slede jedna drugu. U stvari, to će biti slučaj samo onda kada je potrebno da te pojedinosti objasne nešto u priči, da stvore izvesnu atmosferu, ili kada je postepena procedura cilj koji je postavljen.

Zar je potrebno da mladić izađe iz sobe, siđe niz stepenice, otvori kapiju, zatvori je, izađe na ulicu, ode do stanice podzemne železnice, prođe kroz hodnike, uđe u voz, izađe iz njega, popne se uz stepenice, ide ulicom, dođe do zgrade, zazvoni spolja, uđe u zgradu, popne se uz stepenice, prođe hodnikom, kucne na jedna vrata, otvori ih, uđe, priđe devojci i kaže: »Hoćeš li večeras u bioskop, srce?«

Da, ovde smo namerno preterali. Ali nešto slično viđa se svakodnevno u ogromnom broju filmova. Čak i Hičkok, koji je majstor za prepravljanje prelaza, u filmu »Ozloglašena« pustio je Bergmanovu (Ingrid Bergman) i Granta (Cary Grant) da se voze kolima dok nisu stigli na mesto špijunskog zadatka. Velsov film »Dama iz Šangaja« isto je tako pretrpan dugačkim prelazima koji nemaju drugi zadatak sem da pokriju slaba mesta u scenariju.

**Razrađeni prelazi kao rasplet.** Povremeno ti detaljni opisi imaju opravdanja, pogotovu ako na kraju objašnjavaju nešto. Na primer, u filmu »Kad bih imao milion« Čarls Loton, koji igra sitnog službenika, saznaje iznenada da je nasledio milion dolara. On ustaje od stola, izlazi iz svoje neugledne kancelarije, ide hodnikom, penje se

uz stepenice, prolazi kroz predvorje, ulazi u sobu za sastanke, prilazi predsedniku kompanije, ispusti glasan razdragan poklič, i pobedonosno se istim putem vrati u kancelariju.

**Razvlačenje je nepotrebno.** I pored svega što je maločas rečeno, obično nije potrebno ići u krajnost da bi se postigao efektan prelaz. Čak i mali vizuelni povod dovoljan je da se pažnja gledaoca vodi iz jedne scene u drugu. Nije potrebno da publika bude genijalna da bi shvatila prelaze, i zato nema potrebe da se prave čitave ekspedicije iz straha da publika neće razumeti.

**Prelazi pomoću dijaloga.** Ako nemamo ništa drugo što bi vezivalo scene, tu je uvek dijalog, kao što smo već pomenuli u odeljku o kondenzaciji. I dijalogom se možemo koristiti na veliki broj načina, počevši od jednostavnog: »Odoh ja na posao«, za čime sledi pretapanje na istu osobu koja već sedi u kancelariji, pa do komplikovanog: »Šta li moj mali sada radi?« za čime sledi direktni rez na »maloga«, koji se sam kod kuće zabavlja makazama, lepkom i nekim tatinim stvarima sa pisaćeg stola.

**Pretapanje sa istoga na isti plan.** Na raspolaganju nam isto tako stoji mnogo korišćeno, ali veoma efektno, pretapanje sa istoga na isti plan. Pri ovom postupku radnja se u završnim kvadratima jednog kadra, obično u krupnom planu, poklapa sa početnim kvadratima sledećeg kadra, obično takođe u krupnom planu. To poklapanje kontura izvodi se optičkim pretapanjem, tako da završni kvadrati prethodnog kadra idu ka zatamnjenju, a početni kvadrati sledećeg ka odtamnjenju, i na taj način vizuelno povezuju radnju. Putovanje oko sveta, na primer, može da se prikaže prosto tako što će točkovi automobila da se pretapaju u točkove voza, avionske propelere, točkove rikše ili brodske propelere, sve to više puta, dok junak ne stigne na odredište.

Pretapanjem sa istog na isti plan koristimo se takođe da pokažemo neku vezu među osobama koje su prostorno daleko jedna od druge. U filmu Karola Rida »Praznik u banci« Margaret Lokvud (Margaret Lockwood) stoji zamišljena na obali. Kamera se pod uglom spušta na njene noge i prikazuje kako talasići prelaze preko šljunka. Pretapanje nas prenosi na Temzu, a kamera se diže i vidimo Džona Lodera, o čijoj je tragičnoj sudbini Margaret Lokvud razmišljala. I on stoji na obali zadubljen u misli.

**Opravdanost pretapanja slike na sličnu sliku.** Ova vrsta pretapanja upotrebljavana je, na žalost, i gde nije bilo potrebno. Razlog tome je možda što, sem toga što je vizuelno privlačna i upečatljiva, ona ima i veoma široku primenu. Ruke koje obavljaju jednu radnju mogu da se pretope u ruke koje obavljaju drugu radnju, noge u trku mogu da se pretope u noge koje isto tako trče ili koračaju, lopta koja je odskočila može da se pretopi u skakača koji se upravo prebacio preko motke, talasi koji udaraju o stenovitu obalu mogu da se pretope u osobu koja očajnički lupa u vrata. Mogućnosti su neograničene. Zadatak je scenariste da se što više kloni ustaljenih načina, u koje bismo mogli da ubrojimo uzastopna pretapanja točkova, i da pokuša da nađe manje očigledne ali zato poetske, simbolične prelaze. Takav bi, na primer, bio prelaz koji smo pomenuli: udaranje talasa i lupanje na vrata. Svakako, on mora da ima opravdanja u radnji i prostoru. Ako nam talasi mora služe kao simbolika, radnja se verovatno događa negde blizu mora ili je na neki način ranije pomenuto more.

Još jedno upozorenje kad je reč o pretapanju slike na sliku: koristite se njim krajnje umereno. Svaka suvišna primena ide na štetu samog postupka, koji u tom slučaju nije više neupadljivo sredstvo za postizanje kontinuiteta, već veoma upadljivi tehnički postupak.

Umesto pretapanja sa slike na sličnu sliku često je mnogo bolje da se dâ pretapanje sa krupnog plana na detalj. Na primer: treba da pokažemo čokoladu u rukama jedne osobe, na jednom određenom mestu, a zatim čokoladu u rukama iste ili neke druge osobe na drugom mestu. Postupićemo ovako: prvi krupni plan predstavljaće osobu kako, na primer, jede čokoladu, zatim ćemo da damo pretapanjem detalj, opet čokolade, s tim što će kamera povlačenjem u krupni ili srednji plan da nam otkrije novo mesto radnje. U ovom slučaju iskoristio bi se prirodni redosled kadrova — od krupnog plana ka detalju — i na taj način ostvarilo kretanje u toku pretapanja.

Izraz »pretapanje slike na sličnu sliku«, strogo govoreći, mogao bi da se primeni samo na onu vrstu pretapanja gde se dva predmeta idealno poklapaju pri prelazu iz jednog snimka u drugi. To zahteva da predmeti budu jednaki po obliku, veličini i uglu pod kojim su snimljeni, kao i da budu u potpuno istom položaju u kadru. Svrha ovakvog pretapanja je da pokaže obično neku vrstu poređenja između dva subjekta. Lik imućnog, zadovoljnog deteta pretapa se, na primer, u lik izgladnelog i siromašnog deteta, ili se lik čoveka u dronjcima pretapa u lik čoveka obučenog u novo. Pretapanje služi kao elemenat koji povezuje i daje prelaz.

**Pretapanje na natpis.** Postoji jedno vizuelno sredstvo prelaza koje je staro koliko i sam film — to je prelaz pomoću natpisa. On je pogotovu pogodan kada drugi deo pretapanja prelazi na naziv neke ustanove. To može da bude bolnica, laboratorija, fabrika, poslovna zgrada, hotel ili motel, granica područja, broj kuće i slično. U sekvenci gde neko, na primer, ide od ustanove do ustanove i traži posao, to je veoma dobar način da se kondenzuje vreme. Dovoljno je da se nazivi ustanova, šalteri za obaveštenja i imena na vratima prijemnih kancelarija pretapaju jedno u drugo. Kreativni scenarista može, na primer, da se koristi i zaglavljima službenih hartija takvih ustanova.

**Pretapanja na simbol ili mesto radnje.** Još jedno veoma staro sredstvo prelaza, koje se upotrebljava skoro od samog početka pravljenja filmova, jeste prelaz na simbol koji predstavlja mesto radnje. Ajfelova kula u Parizu, Most Tauer ili Trafalgar skver u Londonu,

Tajms skver u Njujorku — sve su to mesta koja publika, čim se pojave na ekranu, identifikuje sa gradom kao mestom događaja.

**Natpis koji objašnjava.** Da bi ipak bili sigurni da je publika shvatila šta određeni simbol predstavlja, mnogi reditelji ispod slike stavljaju natpis »London«, »Pariz«, ili već ono što slika predstavlja. Ponekad, kada su simboli poznati širom sveta, nije jasno zašto je i to potrebno. Mutacije sa natpisima su pomoćno sredstvo koje je trebalo da nestane onoga časa kada je na scenu stupio ton. Čak i stariji reditelji uviđali su njegove nedostatke i trudili se da se njima što manje koriste, kao, na primer, Čaplin u filmu »Parižanka«. Danas je takav natpis legitimacija neinventivnog reditelja.

**Nepotrebni natpisi.** Natpis ili mutacija su nepotrebni kada daju uvodne podatke pre nego što film počne, a neretko ih viđamo preko prvog kadra filma. U originalnom scenariju za film »Plinska svetlost« u sekvenci 3 stoji:

U duploj ekspoziciji vide se sledeće reči:

PIMLIKO SKVER, LONDON
1865
NATPIS IDE KA ZATAMNJENJU
REZ NA: »...

U završenom filmu sekvenca 2 završava se pretapanjem na detalj ručnog rada na kome se čitaju reči »Alisa Barlou, 1865«. Zatim dolazi rez na sekvencu 4 originalnog scenarija, u kome se vidi žena koja veze. Nekome je očigledno smetala statička priroda natpisa koja je prvobitno predložena, pa je umesto nje upotrebio življi filmski postupak.

Ako se piše kreativno, ako scenarist poznaje zanat, nema nikakvog razloga da se pravi neka vrsta pismenog uvoda za ono što film sam sobom može da otkrije. Najčešće se takvi uvodi daju zapravo kada je film već gotov i kad reditelja počne da muči sumnja da li je sve jasno i da nije možda izostalo nešto što je veoma važno. U stvari, to su pitanja koja treba da su razjašnjena već u scenariju i knjizi snimanja, pa natpisi neće biti potrebni. Publika dolazi u bioskop prvenstveno da gleda slike, a ne da čita tekst. Jedna slika može da kaže više nego deset natpisa. Posao scenarista je da se postara da ne bude mesta koja će kasnije morati da se pokrivaju natpisima.

**Prelaz sa zatvaranjem i otvaranjem kadra.** Tamni ekran kao poslednja faza zatvaranja kadra može da posluži kao vrlo efektno sredstvo za prelaz, a izvodi se doli-kretanjem kamere. Potrebno je, na primer, da se pređe sa scena u luci na scenu u pomorskoj agenciji. Kamera prilazi nekoj bačvi ili sanduku, tako da se slika zatvara i zatamnjuje. Završni kvadrati ove scene pretapaju se, recimo, u veoma krupan, opet taman kadar leđa čoveka koji stoji u kancelariji. Sada se ili kamera povlači ili čovek polazi, čime se otkriva novo mesto događaja i likovi pred kamerom.



Otprilike takav prelaz videli smo u filmu »39 stepenika« u sceni gde Robert Donat juri ka kameri i nestaje u zatamnjenju. Sa ovog izvršeno je pretapanje na opet zatamnjen kadar njegovih leđa, kako sada juri od kamere. Poslednji kvadrati otkrili su nam mesto na kome se ovog puta nalazi.

Ovaj postupak ukinuo je potrebu za prikazivanjem mesta kroz koja osoba prolazi, a koja bi se snimala švenkom ili kamerom u pokretu. Tako nismo videli kako glumac prolazi kroz čestar, probija se kroz mračne ulice, ili vijuga beskrajnim nizom hodnika i prolaza. Naravno, ni prelaz nije jedini način da se delovi radnje povežu, pa ga zato treba na stvaralački način kombinovati sa drugim postupcima.

**Kretanje kao prelaz.** Često nije dovoljno da pokažemo kako neko ulazi u automobil na jednom mestu, a izlazi na drugom, da bismo pokazali da je stigao. Biće ponekad potrebno da pokažemo kako auto prelazi delove puta snimljene iz raznih uglova i u različitim planovima, naročito kada to putovanje predstavlja odlazak osobe ili opraštanje od nekog mesta. Ako je potrebno da se stvori napetost, onda ovo ne sme da se izostavi. Isto to se odnosi na sva prevozna sredstva, osobito vozove. U scenama gde se najveći deo radnje odigrava u vozu (a najčešće je to noću!) potrebno je da se publika s vremena na vreme podseti na činjenicu da se sve dešava u vozilu koje je u pokretu. Osim toga, ovo je i sredstvo prelaza, jer je publici teže da prihvati podatak da je pređen izvestan deo puta ako se sve vreme vidi samo unutrašnjost vozila.

Ovo je možda pogodna prilika da se objasni zašto se većina scena u vozu snima uz napomenu »NOĆ« datu u scenariju. To se posebno odnosi na jeftinije filmove i na skoro sve televizijske filmove. Ako se kao vreme označi dan, to znači da bi bila potrebna rir-projekcija kako bi se dočarali predeli koji promiču kada se pogleda kroz prozor voza. Osim toga, moralo bi se udesiti da senke telegrafskih stubova i drveće prelaze preko lica putnika, a posebnim uređajem postiglo bi se da se voz trese kao pri vožnji. Naravno, sve to je veoma komplikovano i skupo. Većina ovih stvari može da se izbegne — a promicanje senki i pozadinska projekcija, u svakom slučaju — ako se kao vreme događaja u scenariju napiše »NOĆ«.

**Zvučni efekti kao prelaz.** Sve do sada govorili smo o sredstvima vizuelnih prelaza. Sem njih postoje i drugi, koji se upotrebljavaju bilo sami, bilo u kombinaciji sa vizuelnim prelazima. Od ovih je, rekli bismo, zvučni prelaz najvažniji. Jedan metod zvučnog prelaza pomenuli smo kada smo govorili o tehnici prelaza u samome kadru. Sem toga, scenaristi na rasporaganju stoji još veoma veliki broj zvučnih prelaza.

Najjednostavniji, pa zato valjda i najčešći način korišćenja zvučnog prelaza je onaj kada se daje zvuk vozila dok se ono snima spolja, iznutra, iz perspektive i slično, kao što smo maločas pomenuli kada smo govorili o sekvenci o vozu. Lupa točkova i pisak lokomotive

provlače se kako za vreme sekvence u eksterijeru, tako i za vreme one u enterijeru, samo što se zvuk u ovom drugom slučaju priguši kako bi se nagovestilo da smo sada zaklonjeni od spoljne sredine.

**Povezivanje različitih scena.** Problem povezivanja sasvim različitih scena nije jednostavan. Kako, na primer, da povežemo scenu u biblioteci sa scenom negde u prirodi? Izgleda da su tvorci engleskog filma »Bura u čaši vode« ovo rešili na najbolji mogući način. Dve osobe tiho razgovaraju u savršenoj tišini knjižnice. Naravno, poslovično osetljivom bibliotekaru nije promakao šapat i on iz sve snage vikne: »Molim za tišinu!« razvlačeći poslednji slog da bi dao jači akcenat svojoj opomeni. Sledeća scena je scena stočnog vašara na nekoj poljani. Poslednji slog, koji je bibliotekar izgovorio iz basa i jako razvukao, stapa se sa mukanjem krave koju su zatvorili u nekakav obor. Sa krupnog plana bibliotekara kome nešto nije po volji prešlo se na krupni plan krave koja se očigledno isto tako oseća.

Scenarist često mora da pređe sa dnevne na noćnu scenu. Pošto ljudsko oko nije u stanju da prihvati trenutnu promenu, pretapanje mora da bude postepeno kako bi se oko priviklo. Ali promena sa noći na dan ne zahteva tu postupnost. Oko je u stanju da se ovoj situaciji brzo prilagodi.

Direktne promene sa noći na dan ili obrnuto treba izbegavati kada se radi za televiziju. Tehničari koji puštaju snimljen film iz televizijskih studija neće uvek moći da podese kontrolu slike tako da ona tačno odgovara raznim intenzitetima svetlosti.

**Slični zvuci kao prelaz.** Jedan od najefektnijih i najpoznatijih zvučnih prelaza čuo se u Hičkokovom filmu »39 stepenica«, gde se vrisak žene koja je otkrila leš ukršta i pretapa sa piskom sirene voza. Publici je istovremeno predstavljena činjenica da se kuća u kojoj je leš nađen nalazi blizu ranžirne stanice. Prelaz je bio efektan, jer mu je data verodostojnost. Posle ovoga, mnogi su pokušavali da pretapaju vrisak, pa je odonda nastalo mnogo kombinacija. Neke od njih su, na primer, vrisak ukršten sa kričanjem galeba (»Devojka je bila mlada«), lepršanjem krila, dečijim plačem, fabričkim sirenama, zavijanjem muzičkih instrumenata i još mnogim drugih zvučnim izvorima, bilo mehaničkim bilo živim, koji stvaraju visok i piskav zvuk ili glas.

Scene snimljene u eksterijeru i odgovarajuće scene u enterijeru povezuju se uličnom bukom, koja se jače čuje napolju, a slabije unutra; pri tom tačna jačina, u ovom drugom slučaju, zavisi od toga da li su prozori otvoreni ili nisu.

**Zvučni i vizuelni prelazi.** Zvučni i vizuelni prelazi mogu da se iskoriste u kombinaciji. Zvuci brodskih sirena čuju se na početku, ali se nastavljaju još neko vreme i u toku sledećih kadrova, kako bi se ostvario kontinuitet. Publika je u eksperimentalnom filmu »Melodija sveta« reditelja Rutmana (Walter Ruttmann) prepoznala huku pristaništa i shvatila da je tu reč o velikom pristaništu. Bio je to Hamburg. Isti reditelj se u filmu »Zvučni talas« na raznim mestima vraćao na istu muziku truba i doboša kao na prateću muziku, da bi dao kontinuitet.

Ford se u svom filmu »Dostavljač« koristio kuckanjem prosjačkog štapa čak i kada se ovaj nije video. Možda se Ford inspirisao kuckanjem prosjačkog štapa čitajući roman Džemsa Džojsa *Ulis*.

**Prelaz u vidu pismene poruke.** Postoji još jedan prelaz koji se postiže kombinacijom slike i zvuka. Na primer, neko može da čita pismo. Kamera se prvo zadrži na osobi, a onda se čuje glas osobe koja je napisala pismo. Zatim sledi pretapanje na tu osobu, obično u krupnom planu, dok ona nastavlja da govori tekst.

U drugoj varijanti jedna osoba piše pismo, zatim sledi detalj pisma, pa onda pretapanje na osobu koja je pismo primila i čita ga.

**Normalni tok radnje kao prelaz.** I konačno, prelaz može da se ostvari i bez primene nekog određenog postupka, samo prostim pretapanjem koje nije ni pretapanje slike na sličnu sliku ni zvuka na zvuk.

Pretapanje sa sekvence na sekvencu može da se ostvari prostim kretanjem radnje iz scene u scenu, ili kao rezultat kontinuiteta prethodnih scena, pod uslovom, naravno, da ti prelazi nisu suviše oštri. Tako, na primer, običnim pretapanjem nije moguće preći sa zime na leto. Niti bi bilo opravdano iz rajske tišine seoske scene običnim pretapanjem, bez ikakvog prelaza, preneti gledaoce u gradsku vrevu.

Ali, uopšte uzev, ima mnogo scena kojima je kao prelaz dovoljno obično pretapanje. U stvari, scenarist treba da *nastoji* da tako i bude. U scenariju koji je pretrpan metodima prelaza ti metodi gube svoj smisao, i pre nego što se stigne do pola filma oni već počinju da smetaju kao što smeta neka mehanička sprava. Naprotiv, tamo gde su prelazi dobro upotrebljeni njihovo prisustvo samo će da doprinese kompletnom ostvarenju. Obično pretapanje, dobro izvedeno, ima još veću vrednost ako izostanu veštački prelazi.

Drugim rečima, sredstva prelaza u rukama iskusnog scenarista veoma su jako oruđe. Nasuprot tome, nevešta upotreba ili preterano korišćenje upropastiće ono zbog čega je prelaz zamišljen. Ako se upotrebljavaju štedljivo i razumno, prelazi će dati filmu željeni kontinuitet.

## Montaža

U Sjedinjenim Državama reč »montaža« može da ima sasvim drukčije značenje nego u Evropi. Tamo ta reč označava samo jednu sekvencu montažno vezanih kadrova u brzom pokretu, koji se ponekad uzimaju da bi se kondenzovalo vreme ili obuhvatio prostor.

Ovakve »montaže« snimaju se u ateljeu, na terenu, u ateljeu za posebne efekte, ili na svim ovim mestima. Lepljenje kadrova, pretapanje i dupla ekspozicija obavljaju se u odeljenju za optičke efekte.

Postoje tri glavna tipa »montaže«:

1. Montaža direktnim rezom
2. Montaža pretapanjem ili brisanjem slike slikom
3. Montaža sa duplom ekspozicijom.

**»Montaža« direktnim rezom — vezivanje kadra na kadar.** Vezivanje kadra na kadar predstavlja niz kadrova koji se, zalepljeni, brzo smenjuju, i zavisno od broja kvadrata koji se uzimaju iz svakog od njih daju određen celovit utisak. Ovim se koristimo kada nije potrebno da se naznače vremenski prelazi ili kretanje u geografskim ili prostornim razmerama.

Tako, ako želimo da pokažemo masovnu reakciju publike na neku dramatičnu scenu ili događaj, nadovezivaćemo kadrove krupnih planova pojedinih ljudi u stakato-ritmu i tako ostvarivati opštu reakciju.

Ovakva montaža dobro će doći i kada je potrebno da se prikaže kako se na jednoj geografskoj lokaciji dešava neka brza radnja, i to u kratkog vremenskom trajanju. U Kramerovom (Stanley Kramer) filmu »Šampion« ceo meč videli smo u formi brzog smenjivanja pesnica, glava koje uzmiču od udaraca, i snažnih naleta.

**»Montaža« pretapanjem.** Montažom putem pretapanja (ili brisanja slike slikom) koristimo se kada je potrebno da se poveže niz kadrova radnji kako bi se pokazala promena mesta u nekom dužem vremenskom rasponu.

Povezanost radnje postiže se tako što se poslednji kvadrati jednog kadra gube u zatamnjenju, a uvodni kvadrati sledećeg pojavljuju u odtamnjenju.

Služeći se ovim postupkom možemo pokazati, na primer, kako je neko putovao od Čikaga do Njujorka autobusom, od Njujorka do Londona brodom, od Londona do Pariza avionom, od pariskog aerodroma do Pariza taksijem, a zatim stigao preške u neku uličicu na Monmartru.

**»Montažom« se štedi.** U filmovima gde budžet nije do kraja ograničen može da se snimi glumac u svakom prevoznom sredstvu koje tekst zahteva. Ako je u pitanju film koji treba da bude jeftin, ili televizijski film, rešenje je da se uzmu arhivski snimci prevoznih sredstava snimljeni spolja. Nije potrebno da se u njima vidi glumac. Obično studio ima dekor jednog ugla unutrašnjosti aviona ili autobusa, pa to omogućuje da se tu snimi jedan ili dva kadra.

**»Montažom« sažimamo istorijske događaje.** Često se koristimo montažom da u istorijskim filmovima prikažemo niz istorijskih događaja ili da sažmemo čitavu epohu.

**»Montaža« putem brisanja slike slikom.** Pri ovom postupku, umesto pretapanja, slika briše sliku i obično povezuje niz brzih kadrova da bi pokazala kretanje ljudi ili vozila ka različitim mestima. Pošto je priroda ovakvog brisanja takva da ono sobom kroz kadar prenosi radnju, takav postupak je naročito pogodan da predoči kretanje s mesta na mesto.

**»Montaža« sa duplom ekspozicijom.** Ovom vrstom montaže koristimo se najčešće da bismo vizuelno pokazali tok nečijih misli. Prvo se snimi izrazito krupni plan osobe. Zatim se u brzom nizu pojavljuju razni kadrovi onoga što osobi prolazi kroz glavu. Ti pojedinačni delovi snimaju se posebno, a onda vezuju kadar za kadar, bilo pomoću direktnog reza ili pomoću pretapanja. Zatim se ove dve trake istovremeno kopiraju i kao rezultat dobija se dupla ekspozicija.

Ovim postupkom može da se snimi kretanje iz mesta u mesto, i to obično kada se osoba kreće peške. Putnika vidimo prvo kako hoda, trči ili posrće; to se snima prema crnoj plišanoj zavesi. U ovom slučaju prvi snimak ne mora da bude u krupnom planu; može da bude i u srednjem. Zatim se snimaju razni predeli na terenu ili se uzimaju arhivski snimci mesta, lepe se, povezuju pretapanjima i duplo eksponiraju sa kadrovima osobe koja se kreće.

**»Montaža« radi kondenzovanja vremena.** Montaža može uvek da se iskoristi kada je potrebno da se kondenzuje vreme. Njom se koristimo na mnogo uobičajenih načina. Na primer, novinski naslovi pretapaju se jedan u drugi; listovi kalendara padaju ili ih vetar odnosi, jedan za drugim; karakteristike godišnjih doba pretapaju se jedna u drugu da bi se pokazalo kako vreme odnosno godina odmiče.

**»Montaža« kojom se iznose podaci.** I ovo je način za kondenzovanje vremena. Pri tom postupku brojka ili datum pojave se kao tačka na ekranu i narastu do pune veličine, krećući se brzo ka kameri. Moguć je i obrnut redosled. Ovi efekti izvode se u posebnom odeljenju.

**»Montaža« koja predstavlja simbole.** Najkreativnija primena ovakve montaže je u prikazivanju subjektivnih simbola, kako bi se pokazalo psihičko stanje neke osobe. U filmu »Dama u jezeru« treba da shvatimo da Robert Montgomeri pada u nesvest pošto je dobio udarac u glavu. To nam se prikazuje tako što ga vidimo kako pada kroz prazan prostor. U filmu »Zmijsko leglo« leglo treba da simbolizuje duševnu bolnicu. Kamera snima bolesnike i, kako se od njih udaljava, obuhvata pokrete njihovih ruku koji podsećaju na uvijanje zmija. Umontirani kadrovi uzburkanog mora uvek sugerišu duševne nemire.

**»Montažu« ne treba zloupotrebljavati.** Montaža je u svim opisanim vidovima veoma korisna. Kao čisto filmsko izražajno sredstvo, ona ima svoje mesto. Ali ni sa njenom upotrebom ne sme da se pretera. Ako se ukaže potreba da se montaži pribegava češće nego što je uobičajeno, znači da priča nema celinu. To znači da postoji veliki broj praznina koji mora da se popunjava simbolima. Kao rezultat dobiće se ne priča koja teče normalnim tokom, već čitav niz statičkih vizuelnih simbola. Za film »Poruka za Moskvu« upotrebljeno je skoro hiljadu metara materijala koji je poslužio u montažne svrhe, i to zbog toga što je u filmu bilo mnogo geografskih skokova, što je nit priče imala karakter epizoda i, konačno, što nije bilo moguće da se snima u Moskvi, pa je bilo neophodno ubacivati arhivske snimke i simbole.

Oveštalih montažnih kondenzovanja treba se kloniti. To su listovi kalendara i promene godišnjih doba. Ako u scenariju uopšte postoji oblast gde stvaralačka mašta može da dođe do izražaja, onda je to iznalaženje načina za montažno kondenzovanje vremena. Ne treba nikako bez kritike prihvatiti ono što nam prvo padne na pamet, već treba ispitivati i tražiti. Montaža ne treba da bude uhodani mehanizam, već način da se ostvari nešto sveže i novo.

## Optički efekti

Iako je izvođenje optičkih efekata čisto mehanička operacija, koju izvode tome namenjene sprave i za to obučeni ljudi, scenarist mora da zna ne samo kako će se tim efektima koristiti u scenariju, već i kako se oni izvode.

Tehnički gledano, optički efekat je postupak kojim se vezuju kadrovi, scene ili sekvence kako bi se na publiku ostavio određen utisak, a taj utisak, opet, zavisi od vrste optičkog efekta.

**Pretapanja.** Prvi optički efekat sa kojim se susrećemo kada film počne je pretapanje — u stvari, neka vrsta preklapanja ili prekrivanja, jer jedan kadar prekriva drugi. To su pre svega natpisi sa imenima onih koji su zaslužni za stvaranje određenog filma; taj niz mutacija špice obično se završava posebnom mutacijom sa imenom reditelja. Ta mu pažnja sleduje prema ugovoru koje Udruženje filmskih reditelja sklapa sa produkcijom. Pri ovoj vrsti pretapanja jedan kadar preliva se u drugi tako što se poslednji kvadrati prethodne mutacije zatamnjuju, a prvi naredne osvetljavaju. Umesto definicije »pretapanje sa duplom ekspozicijom«, sve se više teži da se i ovo naziva običnim pretapanjem.

**Pretapanja radi kondenzovanja vremena.** Pretapanjem se isto tako povezuju dve scene između kojih postoji vremenski razmak, Na taj način publici se stavlja do znanja da je između scena proteklo neko vreme, za razliku od direktnog reza, koji ukazuje na to da scena posle reza sledi i vremenski odmah za prethodnom. Kada je vremenski period koji je protekao relativno kratak i kada se kreće u okvirima minuta ili sati, dovoljno je prosto pretapanje. Kada su u pitanju dani, meseci ili godine, bolje je da se dâ sažeta montažna sekvenca povezana nizom pretapanja kako bi se publici pokazalo koliki je taj period.

Potrebno je snimiti od šest do deset stopa (od 1,80 do 3 m) filma više kako bi odeljenje za optičke efekte bilo u stanju da za određeni kadar napravi pretapanje. Dužina pretapanja u direktnoj je vezi sa radnjom. Ako se pretapanjem pokriva duži vremenski period, scenarist će naznačiti da hoće sporo pretapanje, dok će za kraći da traži brzo. Scenu koja je pretapanjem nestala sa ekrana ne treba vraćati u istoj formi i iz istog ugla. Smatra se da to nije u redu. Pretapanje treba da donese potpuno drukčiju scenu snimljenu iz drugog ugla. Ako to nije moguće, neka se pretapanje završi nekim vremenskim simbolom kao što su kazaljke sata snimljene krupno, prozori kroz koje sviće ili se smrkava, ili nešto slično, i cilj će opet biti postignut.

**Pretapanje u neoštro.** Postoji još jedna vrsta pretapanja. Njom se koristimo uglavnom za pretapanje slike na sličnu sliku. Umesto da se svetlost na poslednjim kvadratima prethodnog kadra smanji, pomeri se oštrina slike; slika se tada zamuti, da bi se zatim prešlo na uvodne kvadrate sledećeg kadra, koji se isto tako prvo pojavljuje neoštro.

Napomenimo uzgred da se ovo zamućivanje slike upotrebljava ne samo za pretapanja već i za druge efekte. Na primer, ono može da pokaže subjektivno vidno polje čoveka koji gubi svest ili umire. On obično vidi osobe koje ga okružuju, snimljene sa njegove tačke gledanja, iz donjeg rakursa. U filmu »Dama u jezeru« to je korišćeno kad god bi detektiv dobio jak udarac u glavu.

Veoma spora pretapanja nisu pogodna za televizijske filmove. Kada se film gleda kod kuće, na malom ekranu, ta spora pretapanja izgledaju još duža i usporavaju radnju. Sem toga, sporo pretapanje može stvoriti utisak da nešto nije u redu sa slikom na televizoru.

**Brisanje slike slikom.** Kraći vremenski periodi mogu da se premošćuju brisanjem slike slikom. Pomoću ovog efekta prelaz se pravi tako što se poslednji kvadrati jednog kadra uklanjaju sa ekrana, a već ih smenjuju uvodni kvadrati narednog kadra.

Postoji težnja da se brisanje izbegava — pogotovu one složenije vrste brisanja slike slikom — o čemu ćemo govoriti kasnije, jer brisanje kao tehnički postupak privlači pažnju i tako je odvlači od radnje. Prihvatljivo je da se za vremenska premošćavanja koristimo pretapanjem, a da se brisanje upotrebljava samo kada osoba treba da se premesti s mesta na mesto. Na taj način, ako se pravac brisanja slike slikom poklapa sa pravcem kretanja osobe, s leva nadesno ili obrnuto, brisanje kao mehanički postupak neće biti toliko nametljivo, jer će se uklopiti u radnju. Ako prikazujemo osobu koja ulazi

u kuću, tamo gde nije potrebno da se pokaže kroz koje i kroz koliko je soba prošla, biće potpuno opravdana upotreba brisanja slike slikom, pri čemu će se ulazak u kuću smeniti kadrom ulaska u prostoriju.

**Postepena brisanja slike.** Postoji još jedna vrsta brisanja slike koja se mnogo više upotrebljava u reklamnim i dokumentarnim filmovima nego u igranim. To je postepeno brisanje. Pri tom postupku, koji je u stvari kombinacija brisanja i ocrtavanja, prvih nekoliko kvadrata novog kadra briše ili uklanja poslednje kvadrate prethodnog kadra, tako da u stvari sve vreme postoji linija koja ih razdvaja. Dobija se utisak da preko ekrana prelazi brisač. Ova tehnička nametljivost isključila je taj postupak iz ozbiljnih filmova, a i inače se njom sve manje koriste, pošto je preživela jednu veoma aktivnu fazu u samom početku.

**Brisanje specijalnim efektima.** Filmskom stvaraocu koji voli da eksperimentiše i da se poigrava stoje na raspolaganju stotine varijacija ovoga tipa. Tehničari za specijalne efekte raspolažu sredstvima i znaju postupak kojim mogu da dočaraju brisanje pomoću kiše, plamena, bleska munje ili vihora.

Iako je brisanje slike slikom, kada je u pitanju igrani film, skoro neprihvatljivo, ono ima svoje mesto u drugim vrstama filma, kao što su obrazovni, reklamni i instruktivni.

**Zatamnjenje — odtamnjenje.** Postoje još dva optička efekta koja su često korišćena u filmovima. To su zatamnjenje i odtamnjenje. I u ovom slučaju sam naziv govori o kakvom je postupku reč. Prilikom odtamnjenja, *prvih* nekoliko kvadrata kadra kopira se veoma tamno, da bi — što se ide dalje — postajali svetliji, sve dok se ne postigne normalna osvetljenost slike. Prilikom zatamnjenja redosled je obrnut: *poslednjih* nekoliko kvadrata kadra postepeno se zatamnjuje, dok se ne stigne do potpuno tamnog.

Skoro svaki film počinje odtamnjenjem. Ono je na neki način znak za početak. Odtamnjenje daje publici utisak da će se polako upoznati sa nekom radnjom koja ne počinje onog časa kada počinje film, već se negde, neko izvesno vreme već događala.

Zatamnjenjem se, s druge strane, koristimo da nagovestimo publici da će se radnja za izvesno vreme — filmsko, a ne stvarno — zaustaviti, dok ne usledi druga neka radnja.

Radnja koja sledi mora uvek da počne sa odtamnjenjem, u kome se tama prvih nekoliko kvadrata kadra koji nailazi stapa sa tamom poslednjih nekoliko kvadrata kadra koji prethodi. Sledeći kvadrati postaju sve svetliji, dok se ne postigne željena osvetljenost. Nije potrebno da se u ovom slučaju u scenariju naznači reč »pretapanje«. Dovoljno je da se napiše »ZATAMNJENJE«, a zatim tri-četiri reda niže »ODTAMNJENJE«.



Odtamnjenje i zatamnjenje ne treba da se u istom filmu upotrebljavaju suviše često. Zatamnjenje bez svake sumnje usporava radnju. Ona se u stvari nastavlja tek posle potpunog odtamnjenja. Film u kome je zatamnjenje i odtamnjenje isuviše korišćeno izgleda iseckan i liči na filmove koji se prave prema romanima gde ima veliki broj vremenskih skokova.

Scenario za film koji je namenjen prikazivanju u dvorani treba da se piše tako da se može podeliti u tri-četiri dela ili čina. Na spojevima tih delova mogu da stoje odtamnjenja i zatamnjenja, što treba naznačiti u scenariju.

I na kraju: scenario i film treba da se završe zatamnjenjem u kome se radnja postepeno gubi. To kod publike ostavlja utisak da se radnja nije zaustavila, nego je to zatamnjenje privremeni prekid nečega što se odigralo pre nego što je film počeo i što će se nastaviti i pošto se film završi.

Odtamnjenje i zatamnjenje ne preporučuju se za televizijske filmove. Pre svega, televizijski ekran ne može nikad dovoljno da se zatamni; a kada se sredina zatamni, po ivicama ostaje odsjaj. Sem toga, televizija iznad svega zahteva stalno kretanje, što ovi efekti u stvari usporavaju.

Publika je navikla na optičke efekte i prihvata ih kao deo filmskog načina izražavanja. Taj način izražavanja izdvojio je film kao poseban umetnički oblik, što on jeste i treba i dalje da bude. Ako se scenarist optičkim efektima razumno koristi, ako nastoji da njihova tehnička svojstva ne zasene kreativnost, on će odgovoriti svom zadatku.

U isto vreme scenarist mora shvatiti da nema pravila koja mogu bezuslovno da ga obavežu. Svaka inventivnija zamena onoga što je bilo dobrodošla je, i treba se njom koristiti.

## Posebni efekti

Fotografije koje se upotrebljavaju za snimanje natpisa ili znakova, izrazito krupni planovi očiju i usta, kao i ostali specijalni snimci, zahtevaju rad posebno obučenih tehničara i primenu specijalnih kamera i opreme. Bilo bi rasipno u pogledu vremena da se ovi kadrovi snimaju u istom studiju gde se snimaju ostali kadrovi, kao i zvuk, i gde bi veliki broj ljudi morao da čeka dok se snimaju ti specijalni efekti.

**Trikovi.** Osim detalja, tehničari za specijalne efekte pripremaju i trikove. U odeljenju za specijalne efekte prave se, na primer, i makete. Bilo bi često veoma skupo, a ponekad i nemoguće, snimati brodolome, železničke nesreće, erupcije vulkana ili otvaranje mora koje u biblijskoj priči guta čitavu vojsku. Ali sasvim je izvodljivo da se ove scene, ponekad sa fantastičnim efektom, snime u odeljenju

za specijalne efekte. Bez specijalnih efekata ne može se ni zamisliti snimanje fantastičnih filmova u kojima ljudi nestaju naočigled, ispare kroz zid i tako dalje.

Pravljenje specijalnih efekata nije nimalo jeftino i, pre nego što ih unese u scenario, scenarist treba da se posavetuje sa producentom. Kada se snimaju filmovi gde je budžet strogo ograničen, ili filmovi za televiziju, efekti se ne preporučuju, sem ako nije moguće da se nešto pogodno nađe u arhivskom materijalu.

Skoro svaka filmska arhiva raspolaže materijalom na kome su snimljeni bura, oluja, kombinacija mesečine i oblaka, brodolomi, automobilske nesreće, erupcije lave, zemljotresi, poplave, sudari vozova i još čitav niz pogibelji u koje čovek može da dospe. Vešt reditelj povezaće ih sa snimljenim materijalom i tako postići željeni efekat. Ako scenarist nema prilike ili vremena da pregleda arhivski materijal, najbolje je da samo naznači da ga treba upotrebiti, bez ulaženja u detalje kako će on da se umontira i poveže sa kadrovima koje on piše.

Korišćenjem arhivskog materijala mogu uveliko da se snize proizvodni troškovi na televiziji. Scenarist koji ima nameru da piše tekstove prihvatljive za televiziju dobro bi uradio kada bi pregledao kakvim materijalom arhiva raspolaže, pa to prilikom pisanja imao u vidu i naznačio.

**Trikovi pomoću kamere.** Od filmske kamere može se zahtevati da izvede niz trikova i na taj način pomogne ostvarenje čak i naoko neizvodljivih zamisli. Nećemo preterati ako kažemo da je kamera iza koje stoji sposobna i obučena ekipa u stanju sve da izvede. Videli smo kako Fred Aster igra na tavanici — ali, zahvaljujući kameri koja se gotovo obrtala oko sebe, pričvršćena za rotaciono postolje.

Kamera može, ako se u filmu štedi, da snima scene pod vodom na taj način što će ispred sočiva da se postave specijalno osvetljeni zastori od gaze. Izobličenje slike dobija se na taj način što se ispred sočiva stavlja staklo preko koga se razliva tanak sloj ulja.

Višestruka ekspozicija ili višekratno snimanje u istom dekoru na istom negativu omogućava glumcu koji igra dvostruku ulogu ne samo da razgovara sa samim sobom, već i da se mimoilazi sa sopstvenom slikom.

Reditelj koji sve vreme misli na troškove snimanja može, služeći se postupkom makete-maske, da snima ogromno zdanje izgrađeno za potrebe snimanja, ali tako što je donji deo izgrađen, a gornji naslikan na staklenoj ploči koja se postavlja ispred objektiva kamere. Postoji i skuplji metod maske — pokretna maska — ali on zahteva komplikovanije isečke svrstane po veličini kako bi se poklapale sa kretanjem glumca pred kamerom.

Korišćenjem lažne perspektive glumac može da hoda po dasci duž čije je ivice pričvršćen konopac, a nama da izgleda kao da hoda po konopcu. Kamera se postavi tako da snima samo konopac.

Stvari nestaju ili se pojavljuju pred nama na taj način što se kamera zaustavi, a onda se ubaci ili izbaci ono na šta se taj »čarobni« postupak odnosi.

U filmu »S one strane budućnosti« pojavljuje se duh i počinje da šeta kroz masu sveta. Naravno, to je izvedeno pomoću ogledala, kao što se pomoću prizmatičnog ogledala od jednog broda stvara čitava flota, ili kao što se od njih, kada se snimaju sa podeljenim kadrom, mogu da stvore dve flote koje stoje jedna nasuprot drugoj.

Pomenuli smo svega nekoliko trikova koje je kamera u stanju da izvede. Ima ih bezbroj. Većina njih predstavlja tajnu koja se brižljivo čuva. Proizvođači, s jedne strane, ne žele da se njihovi konkurenti time koriste, a, s druge strane, ne žele da otkriju publici tajne zbog kojih čuda izgledaju verovatna.

**Rir-projekcija.** Na ovom mestu bilo bi pogodno da se razmotri na koji se način rir-projekcija može uklopiti u stvaranje filma i pisanje scenarija. Rir-projekcija (pozadinska projekcija) jeste veliki komad prozirnog plastičnog materijala veličine 3,5×5 m (12×16 stopa), sa metalnim držačima duž ivice koji služe za to da se ono uglavi u veliki drveni okvir.

Filmski snimak prizora ili radnje dužine oko šest stotina metara (kako bi se izbegla premotavanja ako bude potrebno ponovno snimanje) projektuje se sa zadnje strane na taj plastični ekran. Ispred njega glumci igraju scenu koja se uklapa u ono što se projektuje na ekranu. Brzina projektovanja mora da se poklapa sa brzinom snimanja kamere, tako da se slike poklapaju kvadrat po kvadrat.

Kao rezultat dobija se ono što su glumci odigrali i što je kamera snimila sa ove strane ekrana, i ono što je kao gotova filmska slika bilo projektovano s one strane ekrana.

Jasno je da se uz korišćenje ovog dragocenog postupka može u Holivudu snimiti glumac kako učestvuje u nekim događajima u autentičnoj britanskoj, afričkoj ili bilo kojoj drugoj sredini, ako to želimo i ako imamo dovoljno snimljenog materijala za rir-projekciju.

Za film »Inostrana afera« scene koje se događaju u Berlinu snimljene su pomoću rir-projekcije. Isti je slučaj i sa scenama iz Svete zemlje za film »Samson i Dalila«, sa scenama Napulja, Venecije i Firence za film »Događaj u septembru«, sa scenama iz Persije i Tirola za film »Pogođen u živac« i sa scenama opet iz Tirola za film »Recite to sudiji«.

Rir-projekcija se ne upotrebljava samo da se u film ukombinuju scene eksterijera, nego i da se scene enterijera ukomponuju u ono

što se snima u studiju. Tako, na primer, ako je potrebno da se snima vožnja taksijem kroz gradske ulice, neće biti potrebno da ekipa zaista izađe na ulice i da snima šta se događa u taksiju dok on kruži ulicama. Umesto toga, ispred ekrana za rir-produkciju postaviće se taksi-dekor. Mehaničkim putem, u stvari običnim ljuljanjem, podražavaće se ljuljanje taksija u vožnji. Sa druge strane ekrana projiciraće se snimak gradskih ulica. Senke drveća ili stubova koje prelaze preko ljudi u taksiju stvaraće se pomoću bubnja-zastora, ili će glumci povremeno da se osvetljavaju snopovima svetlosti kako bi se simulirale gradske svetlosti. Kada se u takvu scenu uklope šumovi tipični za grad i zvuk motora automobila, dobiće se scena koja verno predstavlja ono što bi bilo da je sve, uključujući razgovor, snimljeno napolju.

Rad sa rir-projekcijom nije jeftin. Potrebna je posebna ekipa tehničara za rukovanje projektorom. Sinhronizacija rada projektora sa radom kamere veoma je složena i ponekad zahteva čitave sate brižljive pripreme. Jačina svetlosti kojom se osvetljava scena ispred ekrana mora da se uskladi sa jačinom svetlosti i gustinom slike na snimljenoj traci koja se projektuje. Osim toga, mora da se nađe način da glumci na sceni ispred ekrana ne bacaju senke na ekran. Sve to znači da snimanje sa rir-projekcijom zahteva više stručnjaka nego snimanje u studiju pod uobičajenim uslovima. Između radnje ispred ekrana i projektovane slike mora da postoji potpuni sklad. Na primer, ako se na ekranu projektuje put sa okukama, glumac za volanom automobila u studiju mora brižljivo da usklađuje pokrete volana sa smerom i oštrinom okuke.

Ipak, uprkos svemu što smo pobrojali, snimanje sa rir-projekcijom je neuporedivo jeftinije od prenošenja opreme i snimanja sa glumcima na terenu.

Scenarist, znači, sve vreme treba da ima na umu prednosti koje daje primena rir-projekcija. Bilo bi dobro da se upozna kakvim snimljenim materijalom raspolaže arhiva. Obično studija uvek imaju materijal za ono što se često koristi, na primer: »London«, »Pariz«, »Tajms skver« i slično. Nije naodmet da scenarist zna šta bi od manje uobičajenih snimaka mogao da nađe u arhivi i da tako, umesto običnog filma snimljenog u studiju, pruži nešto novo i drukčije.

Kada je u pitanju televizija, rir-projekcija je još uvek isuviše skupa da bi scenarist mogao sa njom da računa kada piše tekst. Obično nijedan studio ne želi da se mnogo zna o tome kakvim arhivskim materijalom raspolaže. Postoji za to više razloga. Pre svega, ono što se prikaže treba da bude iznenađenje za publiku. Drugo, ni glumci to ne žele, jer smatraju da ih arhivski materijal lišava dela rada i mogućnosti putovanja. I treće, studio je obavezan da drugom studiju pozajmi ili proda ono čime raspolaže. Ipak, scenarist koji već radi za studio moći će da dođe do kataloga u kome postoji ne samo popis materijala već i klasifikacija prema rakursu i brzini. Sadržaj sa rir-projekcije može i da se prepliće sa snimljenom pričom, kao što je to slučaj u filmu »Inostrani dopisnik«. Van Mers se u tom filmu navodno vozi taksijem londonskim ulicama, pogleda kroz prozor i vidi golubove — koje, naravno, i publika vidi, ali sa rir-projekcije — pa uzvikne: »Gle, golubovi!«